



3 1761 06184547 5

KLASIK  
DVA  
DIRKONT









ANDREA MANTEGNA



# KLASSIKER DER KUNST

## IN GESAMTAUSGABEN

SECHZEHNTER BAND





199.55  
M

UNIVERSITY OF TORONTO  
DEPARTMENT OF ART AND ARCHAEOLOGY

Fine Art Library  
Withdrawn  
University of Toronto

# DES MEISTERS GEMÄLDE UND KUPFERSTICHE

217990  
31.10.27

IN 213 ABBILDUNGEN

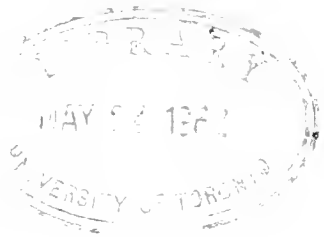
ZWEITE, VERMEHRTE AUFLAGE

---

DEUTSCHE VERLAGS-ANSTALT STUTTGART  
BERLIN UND LEIPZIG

112  
S. 2  
176 17  
1000

176 17



5221



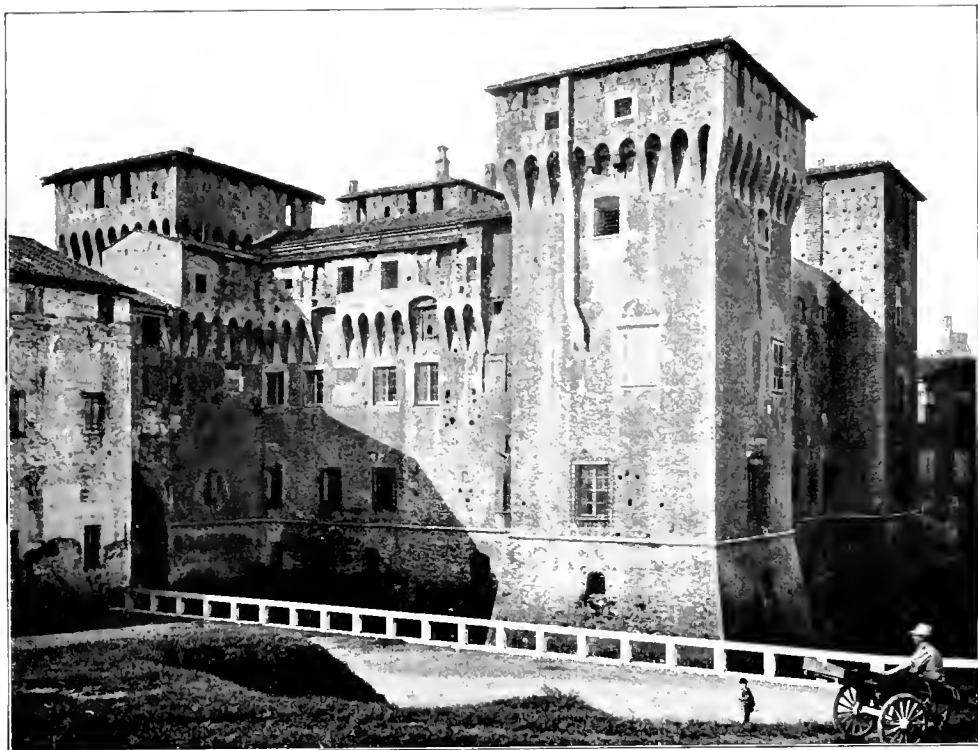
Mantua, S. Andrea

Gian Marco Cavalli (?): Andrea Mantegna

Bronze







Castello di Corte in Mantua

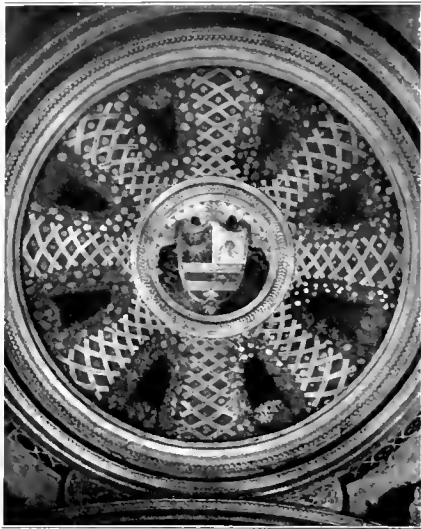
## ANDREA MANTEGNA

### SEIN LEBEN UND SEINE KUNST

Nicht der auf eine begrenzte Schönheitsformel gespannte Akademismus, sondern der Naturalismus, der sich in frischer, erwachender Lebenskraft die Welt von neuem erobern will, das freie Hinausschauen in die Natur und das Sichbewußtwerden der Persönlichkeit geben die Grundlagen zu großem Künstlertum. Solch ein fast schrankenloser Naturalismus war denn auch die ungeheure Triebkraft der Frührenaissance. Das erkennen wir hier in einem Künstler, der imposant an Zielbewußtheit und schrankenloser Energie sich in eigenartig frühgewonnener Selbständigkeit schon im Anbeginn seines Schaffens die künstlerische Aufgabe stellt, die volle Realität der Erscheinungen, wie er sie in der Natur sieht, zu erfassen. Mit äußerster Konsequenz geht er seinem Ziele nach. Er will die Welt des Sichtbaren bis zu letzter Wirklichkeitswirkung im Bild gestalten. Und das nicht etwa nur, wie man aus den Kunstzielen der anderen Meister seines Landes vermuten möchte, in der plastischen Formwahrheit, sondern auch in ihrer Raumwirklichkeit, in die sie hineingestellt sind. Sein Problem war das der Raumillusion im Bild. Darüber, daß dieser Raumbegriff für ihn als Italiener und Renaissancekünstler durchaus mit einem starken plastischen Wirklichkeitsinn, der die sinnliche Realität des architektonischen Raumes zu greifbarer Nähe gestattet, verbunden war und nichts

mit nordischen malerischen Phantasien gemein hat, die einem Unendlichkeitssehnen entsprungen eher das Gefühl des Unfaßbaren wecken wollen, müssen wir von Anbeginn an klar sein. Wir werden erkennen, welche Unterschiede seine Aufgabe von dem modernen Künstlerwollen trennen.

Andreas Blasii Mantegna ist dieser Künstler geheiß, geboren auf Isola di Carturo zwischen Vicenza und Padua im Jahre 1431, laut der Bezeichnung auf einem verlorenen Bild von 1448 (in S. Sofia in Padua), wo er sich als siebzehnjährig benennt. 1441 ist er Lehrling in der Malerwerkstätte des Francesco Squarcione in Padua. Schon 1448 war er selbständiger Meister. Das Glück ist ihm günstig. In dem gleichen Jahre schon erhält er einen glänzenden Auftrag, der ihm Gelegenheit gab, seine Kraft zu zeigen, seinen Ruhm zu begründen: er soll an den Freskenmalereien der Ovetarikapelle



Wappen Mantegas in der S. Andreaskapelle zu Mantua

in den Eremitani mitarbeiten. Kleinere Aufträge folgen. 1454 heiratet er Nicolosia, die Tochter des Jacopo Bellini. Schon 1456 wird ihm von neuem eine große Arbeit, ein mächtiges Triptychon für S. Zeno zu Verona, übertragen. Anfangs dieses Jahres trennt er sich endgültig von seinem Lehrer Squarcione, an den er seit 1448 durch Vertrag gebunden war. Die gerichtliche Auflösung erfolgt am 2. Januar zu Venedig, mit der Begründung, daß Mantegna bei Abschluß des Kontraktes noch nicht mündig gewesen sei. Der Ruhm des Meisters wächst; Lodovico Gonzaga, Markgraf von Mantua, hat sein Auge auf ihn geworfen. Briefe gehen seit 1456 hin und her. Mantegna ist noch jahrelang an einer großen Arbeit in Verona beschäftigt. Begehrt der Fürst danach, als Humanist Gelehrte und Künstler ersten Ranges um sich zu haben, so verlangt der Maler, offenbar eitel auf äußere Titel, das Adelsdiplom und ein Familienwappen. Lodovico,

der ihm am 15. April 1458 fünfzehn Dukaten monatlich, freie Wohnung, Getreide für sechs Personen und Holz angeboten hat, nennt ihn am 30. Januar 1459 „egregium virum Andream Mantegnam pictorem de Padua, carissimum familiarem nostrum, quem ad servicia nostra nuper duximus“ und verleiht ihm durch Dekret Devise mit Wappen (Abb. S. XII). Im Mai 1460 ist er in Mantua. 1463 (15. Mai) wird er als täglicher Gast am Hofe bezeichnet. Aufträge über Aufträge folgen: die Ausschmückung der Schlösser Goito, Gavriano, Marmirolo, Saviola, Gonzaga — endlich des Palazzo di Corte, der Residenz der Gonzaga in Mantua, deren Malereien in der Camera degli Sposi im Studio u. a. allein erhalten sind. Trotzdem er sich des öfteren beklagt, nicht sein Geld erhalten zu haben, spricht er 1466 davon, daß er sich ein Haus bauen will. Er erbittet damals 100 Dukaten vom Markgrafen, dem freilich auch das Geld oft ausgeht und der 1478 dem Mantegna seine eigene Geldnot auseinandersetzt. Jahrzehntlang hat der Künstler an seinem Haus gebaut, bis es vielleicht 1496 fertig war. Es ist ein turmartiger Bau, ein Atelier; „Ab Olympo“ (Abb. S. XI) steht über der inneren Mitteltür. Daß die Verhältnisse Mantegas nicht schlecht waren, dafür spricht ferner, daß er 400 Dukaten seiner Tochter zur Ehe mitgibt; ferner eine Bemerkung des Marsilio Andreasi, der am 2. Februar 1469 an die Markgräfin Barbara schreibt: „Andrea muß tief in den Beutel



Atelier Mantegnas in Mantua  
„AB OLYMPO“

gescriffen haben, um sich am Hofe Kaiser Friedrichs III. beliebt zu machen.“ Seine Eitelkeit verlangt nach dem Grafentitel, und er wird in der Tat öfters „comes palatinus“ genannt. Weiterhin wird er 1488 von Francesco Gonzaga zum Ritter geschlagen; „eques“ oder „miles auratus“ nennt er sich. Wie hoch seine Einbildung war, zeigt eine Bemerkung, die er am 13. Mai 1478 beim Aufenthalt Leon Battista Albertis in Mantua machte: „Der Marchese kann sich rühmen, zu besitzen, was keinem anderen Fürsten Italiens gehört,“ d. h. die beiden bedeutendsten und gelehrtesten Künstler, ihn und Leon Battista Alberti. Sein Ruhm hat sich denn auch bald weit verbreitet. 1466 ist er vom Markgrafen nach Florenz geschickt, wo er sofort einen Auftrag erhält. 1467 soll er den Pisanern ein Bild im Camposanto malen; am 3. Juli ist er dort, und es wird ihm zu Ehren ein Festmahl veranstaltet. Den Kardinal Francesco Gonzaga besucht er 1471 in Bologna, bei dessen Heimkehr nach Mantua er zusammen mit Leon Battista Alberti, dem Dichter Poliziano und anderen Geistesgrößen der Stolz am Hofe des Markgrafen ist. Als Mantegna 1480 fieberkrank daniederliegt, erkundigt sich Federico Gonzaga sehr wohlwollend nach ihm. Da die Aufträge nicht mehr so glänzende sind, bietet er sich 1484 Lorenzo de' Medici in Florenz an — aber vergebens. Indes neue Aufträge folgen, so der des „Triumphzuges Cäsars“, ferner die ehrenvolle Berufung von Papst Innocenz VIII. nach Rom zur Anmalung der Privatkapelle im Belvedere, die leider 1780 bei der Errichtung des Museo Pio Clementino zerstört wurde. Neuerdings sind aber im Pal. Venezia Reste großer Raumdekoration entdeckt. In den neunziger Jahren scheinen, trotz der vielen Arbeiten, die er gerade in diesem Jahrzehnt erhalten hat, die pekuniären Verhältnisse nicht so glänzend gewesen zu sein oder vielmehr, er wird seiner Sammelleidenschaft — besonders antike Werke sucht er — zuviel Geld geopfert haben. 1498 verkauft er einen Bronzekopf, und kurz vor seinem Tode muß er die Faustinabüste (Abb. S. XI), die er schon seit Jahrzehnten besaß und auf die er besonders stolz war, an Isabella d'Este für 100 Dukaten abgeben. Immerhin hat er am 1. März 1504 in seinem Testament 100 Dukaten einer Kapelle in S. Andrea vermacht, die ihm am 11. August im Auftrag des Kardinals Sigismondo Gonzaga als Familienkapelle zugesprochen wird und worin er, am 13. September 1506 gestorben, bestattet ist. (Abb. S. X.)

Näheres über die Persönlichkeit Mantegnas erfahren wir nur wenig. Er wurde von den Ge-

griffen haben, um sich am Hofe Kaiser Friedrichs III. beliebt zu machen.“ Seine Eitelkeit verlangt nach dem Grafentitel, und er wird in der Tat öfters „comes palatinus“ genannt. Weiterhin wird er 1488 von Francesco Gonzaga zum Ritter geschlagen; „eques“ oder „miles auratus“ nennt er sich. Wie hoch seine Einbildung war, zeigt eine Bemerkung, die er am 13. Mai 1478 beim Aufenthalt Leon Battista Albertis in Mantua machte: „Der Marchese kann sich rühmen, zu besitzen, was keinem anderen Fürsten Italiens gehört,“ d. h. die beiden bedeutendsten und gelehrtesten Künstler, ihn und Leon Battista Alberti. Sein Ruhm hat sich denn auch bald weit verbreitet. 1466 ist er vom Markgrafen nach Florenz geschickt, wo er sofort einen Auftrag erhält. 1467 soll er den Pisanern ein Bild im Camposanto malen; am 3. Juli ist er dort, und es wird ihm zu Ehren ein Festmahl veranstaltet. Den Kardinal Fran-



Antike Büste der Faustina,  
einst im Besitz Mantegnas

lehrten als Inschriftenforscher geschätzt. In einer Humanistengesellschaft, einer Art archäologischer Akademie zu Mantua, waren er und Johannes Antenoreus die Konsules, während Samuele da Tradate im Gefolge Lodovico Gonzagas als Imperator vorstand. Ferner war er mit vielen bedeutenden Gelehrten der Zeit befreundet, so mit Felice Feliciano, Matteo Bossi, beide aus Verona, Giovanni Marcanova aus Padua u. a. Seinen Charakter betreffend hören wir nichts Gutes. Er war, wie sein energisch-rauher Gesichtstypus schon zeigt (Titelbild und Taf. 42), eine rücksichtslose, sehr selbstbewußte Kraftnatur, egoistisch und gewaltsam, wie andauernde Streitigkeiten mit Nachbarn, die Anklage des Malers und Kupferstechers Simone de' Ardizioni aus Reggio vom 15. September 1475, daß Mantegna ihn und Zuan Andrea halbtotgeschlagen habe, vermuten lassen. Noch weniger sympathisch berührt seine Eitelkeit. Sie war es gewiß auch, die ihn nach Titel und Auszeichnungen verlangen ließ und ihn dazu trieb, sich eine Familienkapelle zu erwerben. Andererseits hat er scheint's für seine Kinder gut gesorgt, wie jene große Mitgift seiner Tochter erweist.

Wie im Leben war er in der Kunst, sein Ich selbstbewußt voranstellend. Aber was im Verkehr mit den Menschen hart, grausam erscheint, jene gewaltsamen Energien, jene Rücksichtslosigkeiten des Starken, des Zielbewußten, die Störendes, Schwächeres niedertreten, all das wirkt Gutes in der neuschaffenden Tat. Der Subjektivismus muß sich gewaltsam Platz schaffen. Alte Traditionen heißt es überwinden, tote, ererbte Formeln, Manieren zertrümmern und dafür etwas Neues, Lebendiges erschaffen, an Stelle der gleichmäßigen Durchschnittswerte, des Allgemeinbegreiflichen gilt es etwas Übergewaltiges, Eigenartiges zu setzen. Des Künstlers Ich muß gebieten, alles andere muß sich beugen. Es bedarf innerster Überzeugung, höchster Begeisterung für sein künstlerisches Ziel, vollkommener Hingebung für die Sache und unbeirrter Konsequenz, daß ein Künstler Bahnbrecher werde. Daß Mantegna solches besessen, daß er höchste künstlerische Probleme sich gestellt und sie mit aller Kraft durchgearbeitet hat, das hat ihn zum Schöpfer einer hohen oberitalienischen Kunst gemacht. Er war der erste, der dort die Kunst als ernste Lebensaufgabe, als Geistestat erfaßte und damit an Stelle des sinnlich weichlichen Schaffens, wie es in Venedig gepflegt wurde, eine Kunst setzte, die große geistige Aufgaben, künstlerische Probleme in persönlichster Auffassung lösen wollte. Erst mit ihm tritt Oberitalien als künstlerisch führende Macht auch in der Malerei auf.

Wie stand es in Oberitalien mit der Kunst, als Mantegna dort auf die Bühne trat? Die venezianische Kunst hatte, ohne gewaltsam die Fesseln der Tradition zu sprengen, allmählich das Starre byzantinischer Formeln abgeschwächt, wenn nicht verweichlicht. Der dekorative Charakter herrschte weiterhin, die Auffassung war altertümlich geblieben: zierliche, kraftlose Formen und niedliche Farbenspiele, möglichst viel Gold und kleinliches Beiwerk, nirgends frischer Realismus, kurz, jedes Fehlen von gesunder Belebung, ernster Auffassung. Auch Pisanello und Gentile da Fabriano, die bedeutendsten Meister, kamen nicht darüber hinaus. Ihre außerordentliche Feinfühligkeit für zarte Farben und Linienspiele trägt den Charakter entwickelter Miniaturmalerei. Von monumentaler Auffassung ist bei ihnen noch nicht die Rede. Nicht in Oberitalien, in Florenz war der Ort der Wiedergeburt hoher Kunst. Von dorthier mußten erst Meister kommen, um eine Renaissance des Naturalismus zu schaffen. Und nicht in Venedig, sondern in Padua, der Stadt hoher Gelehrsamkeit und strenger Wissenschaft, fanden sich die Florentiner zusammen, und dort ist, mögen auch Technik und Geschmack von Venedig kommen, die letzte Befreiung erstritten. Schon einmal hatte vor Jahrhunderten einer der Größten der Florentiner, Giotto, da Meisterwerke, die Fresken der Arena, geschaffen, die denn auch wunderbar belebend auf die norditalienische Malerei gewirkt haben.

Bedeutende Geister wie Altichieri und Antelami haben Fresken von Irischer Naturauffassung in Padua gemalt. Sie zeigen, wieviel schon die Protorenaissance Oberitaliens den Florentinern zu danken hat. Und ebenso ist es im Quattrocento gewesen. Meister wie Paolo Uccello, Fra Filippo Lippi, Andrea Castagno, der freilich mehr in Venedig tätig war, endlich Donatello kamen nach Padua. Ihre Meisterwerke, nicht die minderwertigen schwächlichen Schöpfungen der Venezianer haben Mantegna zum Meister erzogen. Sie haben ihm zweierlei gegeben, was der venezianischen Natur an sich fremd ist: erstens den Sinn für die kräftig realistische Wiedergabe der Natur, der zuliebe jeder Florentiner des Quattrocento in starkem Lebensgefühl selbst Schönheiten opfert; zweitens das gelehrte Erfassen der künstlerischen Aufgaben. Jene geistig hochstehenden Meister stellen sich hohe Probleme, wie sie sich beim Studium der Naturerscheinungen und deren Wiedergabe ergeben. Das wurde auch Mantegnas künstlerisches Ziel. Alle unbestimmten matten Gefühle, wie sie aus den venezianischen Bildwerken von damals sprechen, bedeuten ihm nichts. Zur vollständigen Geistesklarheit, zur absolut deutlichen Vorstellung der realistisch mit scharfem Auge beobachteten Naturgebilde will er gelangen, um sie im Kunstwerke wirksam, lebendig, wahr zu gestalten. Sein Schaffen ruht auf höchster Lebensbasis. Nicht ein gleichmäßiges, handwerksmäßiges Weitermalen, wenn eine mäßige Technik errungen, ein Schema aufgestellt ist, sondern ein andauerndes, immer höher strebendes Vorwärts, das macht seine Meisterschaft, die Gewalt seines wie jedes Genies aus.

Man redet von Mantegna als „echt venezianischem Meister“, davon, daß Squarcione und die Maler von Murano seine Lehrer gewesen seien. Aber gerade seine ersten Werke, die großen Fresken in den Eremitani, wirken wie eine direkte Widerlegung. Wenn ein Einheimischer als sein Lehrer bezeichnet werden darf, so ist es Nicolo Pizzolo, derselbe, mit dem zusammen Mantegna die Hauptarbeit der Ovetarikapelle ausgeführt hat. Denn die beiden venezianischen Meister Giovanni d'Allemagna und Antonio da Murano, letzterer der erste bedeutende Meister aus der Familie der Vivarini, haben dagegen nur Teile des Kreuzgewölbes gemalt. Es kann daher an Ort und Stelle von einem Einfluß derselben auf Mantegna, der zudem erst 1449 zu malen begann, nicht die Rede sein. Anders steht es um Pizzolo; er hat Teile der Apsis, des Gewölbes und der Wandfresken ausgeführt (Taf. 152—160). Er jedoch ist der offizielle Leiter des Ganzen gewesen. Zehn Jahre älter als dieser, hat er, wie seine Fresken zeigen, florentinische Werke studiert. Ist er doch Schüler Fra Filippo Lippis und später Donatellos gewesen. Seine Freskotechnik ist ganz florentinisch, ebenso wie die plastische Formbildung, das braunrote Karnat, das kräftige Seitenlicht, endlich die perspektivische Durchbildung, besonders bei den vier Kirchenvätern der Apsis.

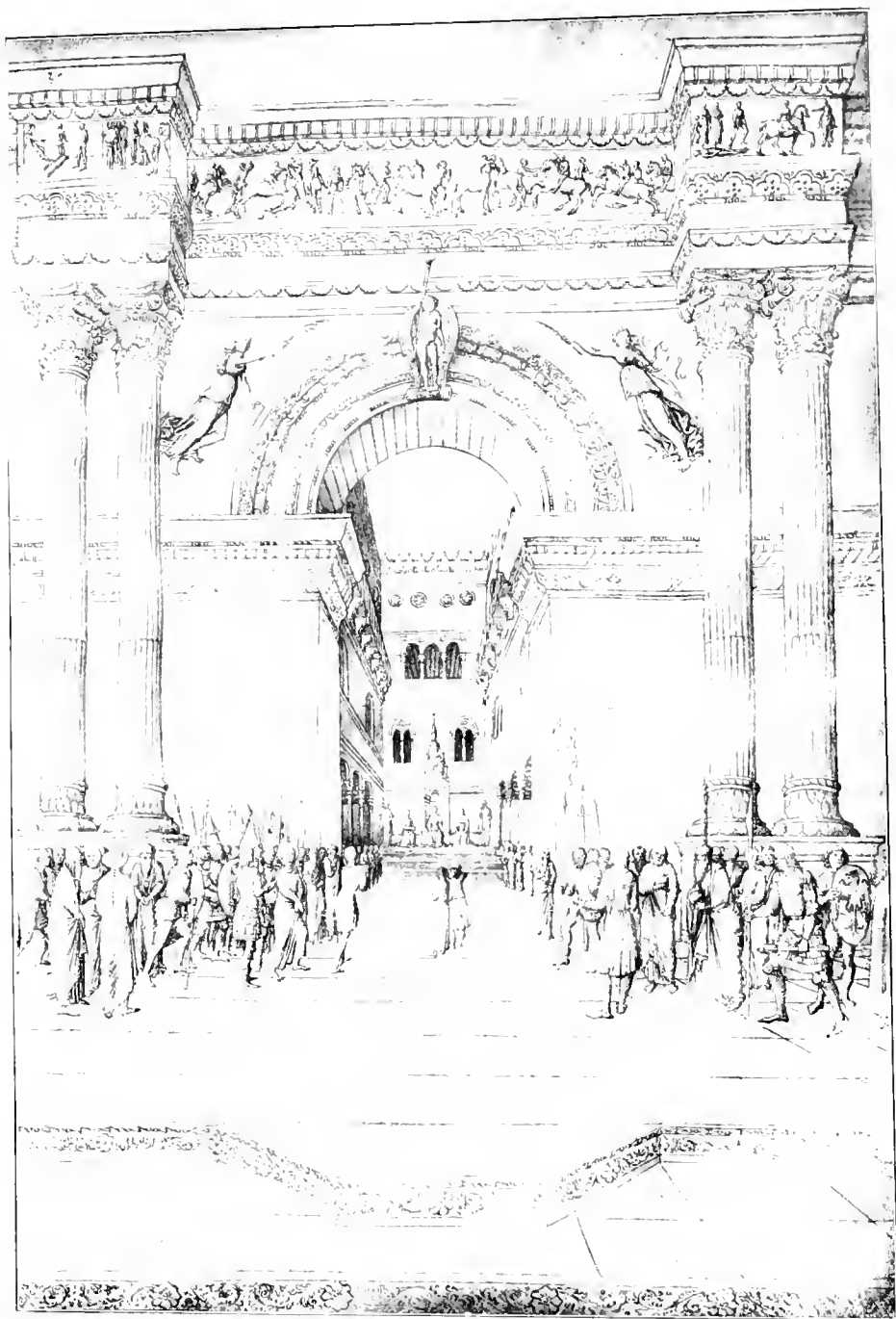
Indes noch lebendiger spricht aus Mantegnas Fresken florentinischer Geist. Starker Realismus und feste Formgebung sind von ganz anderer Art. So wird es bei den Castagno zugeschriebenen Mosaiken der Cappella dei Moschi in S. Marco zu Venedig schwer, zu entscheiden, ob Castagno oder Mantegna der Meister der Visitation und des Todes der Maria ist (S. XIV). Besonders auf letzterer Darstellung läßt sich bei der großen Verwandtschaft einiger Typen (wie etwa der Stehende links oder der lesende bärtige Mann rechts, vgl. Hermogenes' Taufe), daß wir an einer Mitarbeit Mantegnas kaum zweifeln können. Treten wir in die Eremitanikapelle, so überraschen uns seine Jakobusfresken selbst gegenüber denen Pizzolos. Im Vergleich mit venezianischen Werken der Zeit, auf denen bei flauen Formen und blassen Farben jede realistisch-räumliche Wirklichkeitswirkung ausbleibt, fallen die erstaunliche Klarheit und Wahrhaftigkeit auf. Vibrierendes Leben in lichten Räumen spielt sich vor uns ab. Schon das erste Freskenpaar (Taf. 2 und 3) ist absolut originell. Eine neue Kunstwelt offenbart sich

dem plötzlich geklärten Blick. Greifbare Gestalten bewegen sich da. Jede derselben ist deutlich und fest in der Silhouette: die Köpfe, die Bewegungen, die Faltenlagen der (nassen) Gewänder sind sorgfältig nach der Natur studiert. Die würdevolle Erhabenheit des zum Tode geführten Jakobus (Taf. 14), die hingebende Verehrung des Knienden, die Verwunderung des erstaunt beide Hände erhebenden Soldaten, einer prachtvollen



Castagno, Mosaik in S. Marco, Venedig

Rückenfigur, das ist große Auffassung (Taf. 13). Für das gewaltige Emporwachsen der Figuren und die vollere Bildung der Formen in stärkerer Muskulatur ist der Vergleich der Gestalten auf beiden Szenen (Taf. 11 und Taf. 13) besonders schlagend. In sicherem Gefühl, daß das Bild des kompositionellen Ausgleiches bedarf, hat der Künstler rechts eine übrigens sorgfältig durchgearbeitete Abschlußgruppe gegeben. Es ergibt sich eine monumentale Gesamtwirkung nicht nur in der Einheit des geistigen Momentes und Geschlossenheit der Gruppierung, sondern auch in der gewaltigen Wirklichkeitsillusion, die uns einen mächtigen Raum überherrscht von zusammenfassendem, formendem und



Jacopo Bellini, Christus wird dem Pilatus vorgeführt

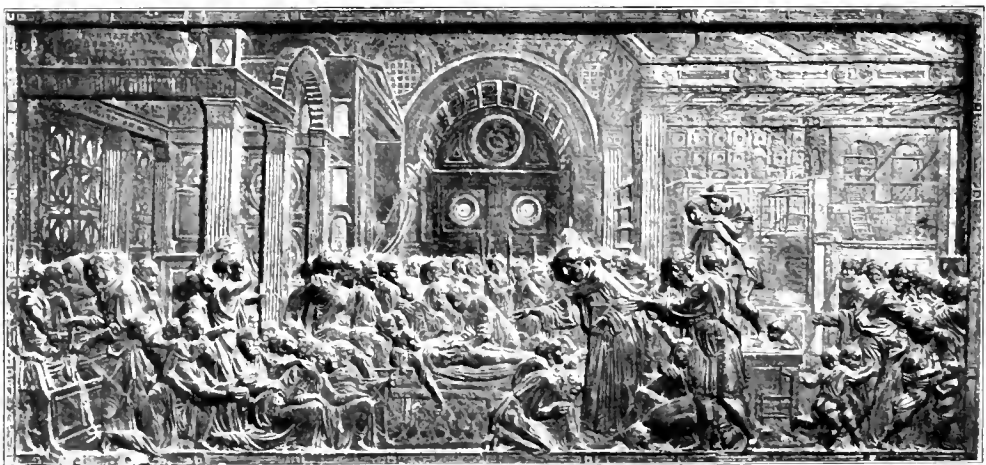
Paris, Skizzenbuch Bellini, Tafel 31

(Ausgabe V. Golubew v. Oest & Cie., Brüssel)

raumbildenden Seitenlicht vorzaubert. Man wird in der damaligen oberitalienischen Malerei nirgends eine gleiche Kraft der Lichtführung finden.

Endlich ist die Farbe dem Künstler wichtig zur klaren Scheidung der einzelnen Erscheinungen. Das kräftige Grün des reichgefalteten Mantels Jakobus' springt besonders bei den beiden ersten Fresken fast abstoßend scharf heraus. „Die Taufe des Hermogenes“ zeigt daneben noch andere kräftige Farben, wie das lichtblaue Gewand des Täufers, das blaue Manteltuch des Hermogenes, den gelbbraunen Mantel der Rückenfigur rechts oder das verschiedene kalte Rot der anderen Gewänder. Derartig harte Farbengebung hat nichts mit der weichen, harmonischen venezianischen Farbenstimmung, aber um so mehr mit der Malweise der Florentiner gemein. Ihnen gilt die Farbe an sich nichts, sie muß durch kräftige Hervorhebung der verschiedenen Gewandstücke und Körperteile der Plastik der Formen dienen. In diesem Sinne ist Mantegna gerade in den beiden ersten Fresken durchaus florentinisch. Es ist kein Zweifel, daß Mantegnas Gestaltung den Florentinern, nicht den Venezianern nahesteht.

Das Bedeutendste ist jedoch, daß nicht nur im Detail, sondern auch in dem großen Grundgedanken der aufstrebende Künstler zu den Höhen der Florentiner emporstrebte. Aber er wollte nicht nur getreue Wiedergabe der Einzelercheinungen, sondern auch Wirklichkeitswirkungen des Gesamtbildes. Der Raum ist es, der alles umfassen hält, und in ihm bewegen sich die Menschen. Das Raumproblem, das die Gestalten, wie sie sich in der Natur frei bewegen, im Bild täuschend wiedergeben will, hat seinen Geist erfüllt. Es darin bis zum Höchsten, zu effektvoller Naturillusion zu bringen, ist sein Ideal. Hier kommt die strenge Gelehrtennatur, die den Paduaner wie die Florentiner erfüllte, zu voller Tätigkeit. Für die architektonisch-mathematische Lösung der Raumperspektive waren Brunelleschi und Leon Battista Alberti die großen Entdecker. Schon Jacopo Bellini, der Schwiegervater Mantegnas, gibt in seinen Zeichnungen (Abb. S. XV) große architektonische Gestaltungen, wobei die Neigung zu antiken Denkmälern für die Zeit charakteristisch ist. Dabei haben die scharfen Perspektiven etwas Gotisches. Die Raumtiefen, die Durchblicke durch Häuserreihen interessierten ihn mehr als die Gestalten. Mantegna, dem das Figürliche in florentinischer Art ebenso wichtig ist wie der Raum. Die Figuren gewinnen ein besseres Verhältnis zur Architektur und bilden in ihrer plastischen Erscheinung wie durch geschlossene Gruppierung gewissermaßen kubische Blöcke im Gesamtraum.



Donatello, Bronzerelief am Hochaltar im Santo zu Padua





Donatello, Bronzerelief am Hochaltar im Santo zu Padua

Prüfen wir nach, so finden wir, daß die beiden ersten Fresken zusammen auf einen in Schulterhöhe zwischen beiden liegenden Augenpunkt hin gearbeitet sind, wobei die Mitten leer bleiben und die beiden Hauptszenen nach den Seiten hin verlegt sind. Links ist der Block der Figuren etwas lockerer, rechts ist er fester gebildet. Ersteres ist noch streng donatellesk in der Schärfe der Zeichnung, der sorgsam Modellierung der Formen, ferner in der Architektur (Abb. S. XVI). Auch einige Figuren sind übernommen, wie der Knabe links und der zurückschauende Mann dahinter (Abb. S. XVII). Das rechte Fresko ist schon freier. Die Architektur ist großartiger; ein monumentaler Triumphbogen mit Durchblicken in die Weite, nicht eine kleinlich geteilte Mauer wie dort gibt den Abschluß. In der Farbgebung herrschen links bunte Lokalfarben und mehr springende Lichtflecken bei hellem Sonnenschein, rechts ist alles ruhiger abgetönt, die Licht- und Schattenmassen sind breiter. Wir sehen, Mantegna läßt sich von der künstlerischen Größe und den Idealen seiner Vorbilder hinreißen. Aber er macht sie sich ganz zu eigen, um dann selbständig weiterzuarbeiten.

Das zeigen die beiden folgenden Freskenpaare. Hatte er zunächst das Problem der Perspektive ohne Rücksicht auf den Standort der Bilder in rein gelehrter Weise bearbeitet, und zwar zwei Bilder zusammenfassend genommen, so geht er dazu über, den Augenpunkt des Beschauers zu berücksichtigen. Die effektvolle Herausarbeitung einer Perspektive, deren Verschwindungspunkt unter den Füßen der Gestalten liegt, interessiert ihn so sehr, daß er die Vereinigung der beiden Bilder auf einen Augenpunkt beiseite läßt. Er weiß in vollkommener Hingabe an das Problem der Wirklichkeitsillusion auf dem „Gang des heiligen Jakobus zum Richtplatz“ eine geradezu monumentale Wirkung hervorzubringen. Hier tritt die gewaltige Größe des Genius Mantegnas zum ersten Male imposant heraus (Taf. 4). Unübertroffen ist die Zeichnung des bei solcher Unten-sicht sich ergebenden schnellen Emporwachsens der nahen Gestalten, wie der Architekturen, und des hastigen Herabeilens der Verkürzungen in die Tiefen zum Verschwindungspunkt hin, der unter dem Soldaten mit Schild in der Kreuzung der Gesimslinien an dem Tor und den Häusern liegt. Künstlerisch wunderbar wird dies gelehrte Meisterwerk jedoch erst durch die körperlich-plastische Fülle der Gestalten, bei denen sich neben donatelleskem Einfluß — der Soldat mit Schild, Ritter Georg — auch das Studium antiker Vorbilder erkenntlich macht. Eine Zeichnung (Abb. S. XVIII) zeigt einige der Ge-

stalten zunächst als Akt, wie es damals in der florentinischen Schule üblich war, um den Organismus der Figur ganz zu begreifen.

Gegenüber dieser monumentalen Auffassung hat das Bild mit der Hinrichtung des heiligen Jakobus (Taf. 5) etwas von leichter erzählerischer Weise. Nichts von scharfen Linienperspektiven oder sorgsamer Anordnung der Figuren. Der Augenpunkt liegt in Erdhöhe, ein Geländer aus Baumstämmen gibt den vorderen Abschluß. Einer der Soldaten beugt sich über, der Henker, zwei Reiter und andere stehen dahinter, der Heilige liegt gefesselt am Boden. Nirgends zeigt sich gesuchte Dramatik in florentinischem Sinne wie bisher, sondern es wirkt wie ein momentan erfaßtes Daseinsbild in mehr genrehafter, venezianischer Weise. Die Beleuchtung ist von geradezu überraschender Durchsichtigkeit besonders bei den Figuren links. Das wunderbar realistische Streben und klare Schauen bringt den Künstler fast schon zu einer Art Freilichtmalerei. Ein lichter Luftraum



Entwurf zu dem Fresko „Jakobus' Gang zum Richtplatz“ in der Eremitankirche zu Padua (vgl. Taf. 4)  
Federzeichnung Mantegnas in der Sammlung des Hon. A. E. Gathorne-Hardy in London

ohne irgendwelche schwere Schatten breitet sich vor uns. Es zieht uns fast zu sich hinein, packt uns so, daß wir das übermütige Hinübergreifen zu übertriebenen illusionistischen Effekten, wie sie die sich aus dem Bild hinausbengende Gestalt des Soldaten zeigt, verzeihen. Leider wird der malerische Effekt dadurch gestört, daß die Verbindung zwischen Vordergrund und Ferne nicht gelungen ist. Ohne sichtliche Überleitung steigt der Berg im Grunde doch allzu steil auf und wirkt mit allem Detail wie eine etwas überladene Hintergrundkulisse. Es fehlt das, was erst spätere Jahrhunderte bringen sollten — der Mittelgrund. Freilich ist die Beleuchtung nicht ohne Reiz, und wie die Figuren sich frei im Raume bewegen und das von grünen Bäumchen durchzogene Gelände mit der Ruine und der Feste sich oben im hellen Schein weit breitet, das wirkt sogar wie eine freimalerische Conzeption. Bei intimerem Studium dieser Fresken offenbart sich auch derselbe Fortschritt in der Behandlung des Einzelnen. Zuerst (Taf. 9–12) scharfe Zeichnung, spitze Lichter, dann (Taf. 13–15) rundere Plastik, aber noch auf die dunkeln Formen aufgesetzte, wenn auch breitere Lichter, endlich (Taf. 16–19)

farbige Grundtönung, weiche Modellierung mit Vermeidung harter Linien oder Kontraste. Koloristisch besonders wirksam ist der Neger mit gelbem Turban und violettlichem Weiß im Gewand (Taf. 17).

Das nächste Freskenpaar bringt die glänzendste Lösung des Raumproblems. Hier sind beide Darstellungen nicht nur in einem Verschwindungspunkt, der zwischen beiden Stücken, und zwar in Augenhöhe der Gestalten liegt, zusammengefaßt, sondern beide Szenen spielen sich auch auf demselben Plan ab (Abb. S. XX). Die illusionistische Wirkung wird durch die vorgesetzte Säule in der Mitte noch gesteigert. Das Ganze ist von einer selten wieder in Italien erreichten künstlerischen Frische und malerischen Freiheit. Die Figuren, voll lebendigem Ausdruck, überherrschen nicht mehr; sie sind vom vorderen Bildrand in den Raum hineingerückt und schieben sich rechts mit den Architekturen langsam in die Tiefe, während sie links auf dem Platz vor dem Gebäude des Richters freie Bewegung haben. Wir vermissen den Mittelgrund nicht mehr. Die Verhältnisse der Gestalten zum Raum sind richtiger und auf weitere Distanz als bisher berechnet. Mantegna scheint sich von seinen bisherigen Interessen für die plastische Formgebung abzuwenden. Kein anderer als Jacopo Bellini, dessen Tochter er 1454 heiratete, hat ihn gelehrt, die Figuren in das weite All einzuordnen. Aber wie hoch Mantegna über diesem seinem venezianischen Lehrer steht, zeigt der Vergleich mit einer der Zeichnungen aus dessen Skizzenbüchern (Abb. S. XV). Mantegna muß viele sorgsame Studien nach der Natur gemacht und aufbewahrt haben. Das erweisen schon die häufigen Wiederholungen von Gestalten, Landschaftsmotiven, Details u.a. auf späteren Bildern. Er ist Renaissancemeister, seine Architektur ist fest gefügt; Säulen oder Steinpilaster tragen ein festes Gebälk, die Fenster sind von Gesimsen umrahmt. Auch die Perspektive ist von äußerster Genauigkeit. Das Licht durchstrahlt einheitlich den ganz wie von feiner Atmosphäre erfüllten Raum. Vorn herrschen kräftigere Töne: das farbige Gestein, der Panzer, die Gewänder (zum ersten Male zeitgemäß) und das warme Karnat leuchten kräftig auf. Die Weinlaube und das marmorweiße Gebäude mit dem bunten Teppich links sind schon zarter gestimmt. Das Helldunkel unter den Gewölben rechts, in der Ferne lichtrosa Häuser — endlich ein eigenartiger, dunkelvioletter Himmel sind in der Atmosphäre abgetönt. Ein reiches, leichtes Farbenspiel belebt das Bild. Alles ist aus frischer Naturbeobachtung heraus und in heller Freude an der Wirklichkeit entstanden.

Die Idee der illusionistischen Vertiefung des Raumes im Bild ist damit zur Wirklichkeit geworden. Die Wand scheint durchbrochen, der Blick eilt hinaus, sieht dort die



Gentile Bellini, Heiliger Markus  
Venedig, Museum von S. Marco

Szenen, wie sie sich scheinbar in wirklicher Natur abspielen. Das ist der vollkommene Sieg des Problematikers Mantegna. Sein Raumproblem entfaltet sich in der Vertiefung des realen Raumes. Demnach haben wir die Entwicklung seiner künstlerischen Ziele dort, wo dasselbe zu lösen ist, in der Wanddekoration, zu verfolgen. Da hat er diese seine Hauptaufgabe immer vor sich gehabt und zu allen Zeiten seines Schaffens die ganze Kraft seiner Gelehrtennatur wie seines künstlerischen Wesens eingesetzt. Wir haben demnach recht, zur Erkenntnis seiner Persönlichkeit diese Stücke zusammenzunehmen. Zu weit würde es führen, auf die Lebendigkeit der Darstellung aufmerksam zu machen, darauf, wie links zum Erschrecken aller der auf den gebundenen Christophorus gerichtete Pfeil abprallt und sich in das Auge des Richters bohrt, oder wie rechts die mächtige Gestalt des Toten, vorzüglich in der Verkürzung gezeichnet, zwischen all den



Alte Kopie der Christophorusfresken

stehenden Gestalten aufragt. Bewundern werden wir auch die Vervollkommnung der malerischen Technik. Auch die großartige Himmelfahrt der Maria, die man bisher gerne dem Pizzolo gab, ist von der Hand des Meisters selbst. Kein größerer als Tizian nahm sie sich für seine geniale Schöpfung in den Trari zu Venedig zum Vorbild. Aus der folgenden Epoche, von 1456 bis 1468, ist uns keines der vielen Fresken, mit denen er die Schlösser der Gonzaga schmückte, erhalten. Auch von den Fresken, mit denen er die scuola dei SS. Sebastiano e Marco schmückte, sind nur dürftige Kopien erhalten. (Abb. S. XXIII und Taf. 26.) Sie schließen sich ganz an die Eremitanifresken an. Ein letzter Rest derselben, ein auf dem Boden sitzender Krieger, befindet sich in der Pinakothek zu Padua (Taf. 26).

Die nächste erhaltene Wandmalerei, die Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua (Taf. 27—51), die nicht weniger denn fünfzehn Jahre später als die Eremitanifresken entstanden ist, hat als das Meisterwerk des fertigen Künstlers, des gereiften, kraftbewußten Mannes zu gelten. Neben den Fresken Masaccios in der Brancaccikapelle zu Florenz haben wir hier unbedingt die monumentalste Leistung der Malerei des

italienischen Quattrocento vor uns. Beide Werke überragen alle anderen Leistungen der Zeit durch die sprechende Wahrheit, die Kraft der Gestaltung und — wieder muß es gesagt werden — die wunderbare Klarheit der Vorstellung. Gegenüber der Vielfältigkeit der erfindungsreichen, lebensfrischen jugendlichen Fresken in den Eremitani überraschen hier die Geschlossenheit, männliche Festigkeit und kraftvolle Sicherheit in der Formgebung der Gestalten, der Komposition, der räumlichen Bildung. Es ist nicht mehr ein mathematisch-perspektivisches Konstruieren, sondern zum vollen Besitz gewordene sinnliche Vorstellung.

1466 war Mantegna in Florenz, 1467 in Pisa. Wir können wohl annehmen, daß er dort von dem gewaltigen Lebenshauch der herrlichen florentinischen Geisteskultur neuen Schaffensdrang eingeatmet hat. 1468 wollte er den Markgrafen Lodovico sprechen, vielleicht, weil ihn nach Arbeit verlangte. Man darf nicht vergessen, wie arm damals Oberitalien an hervorragenden Leistungen kraftvoller Renaissance war, deren Florenz einen unerschöpflichen Reichtum besaß. Gerade der dort lebendige Realismus mußte zündend auf den nach letzter Wahrheit verlangenden Geist Mantegnas wirken. Der Begriff monumentaler Größe wurde ihm wieder klar. Der Zenoaltar ist ein Werk mühsamer Konstruktion gewesen und auf den anderen Tafelbildern hat er sich gerne ins Zierliche, in zarte Malweise verloren. Jetzt aber geht der Meister wieder ins Grandiose. Die künstlerischen Effekte, die Raumwirkung der Decken und Wandbilder streifen mit der hohen geistigen Auffassung und männlich kraftvollen Belebung der Gestalten. Daß wiederum die Plastik menschlicher Erscheinung, die Straffheit und Kraft der Formgebung so beherrschend wurden, das können wir der Einwirkung der florentinischen Meisterwerke zuschreiben.

Aber der Künstler geht weit über die Ziele seiner Vorbilder hinaus. Der Eindruck, den der durchaus realistische Wandschmuck auf uns macht, wenn wir nach langem Wandern durch kahle Säle und Gänge des Castello di Corte in den kleinen viereckigen Raum hineintreten, ist überraschend, und dereinst, als die Farben noch ihre volle Pracht hatten, besonders auch die gemalten Brokatstoffe an den zwei figurenlosen Wänden noch kräftiger aufleuchteten, wird die Wirkung ganz anders lebensvoll und realistisch gewesen sein. — Die flachgewölbte Decke wird von einem täuschend gemalten Gerüste mit breiten Gurten getragen, deren Zwischenpartien mit reliefartig wirkenden Kaiserbüsten geschmückt sind. Die sie umfassenden Kränze werden von entzückenden stehenden Putten gehalten und sind von flatternden Bändern, Arabesken u. a. umgeben. Nach oben öffnet sich dieser grau in grau gemalte steinerne Aufbau zu einem Rund (Taf. 45). Über dem Kranzgesims erhebt sich eine Balustrade, an der sich nackte Putten, vorzüglich in der scharfen Verkürzung gezeichnet, bewegen und auf die sich oben andere Engelsknaben — der eine (Taf. 46) hat Raffael als Vorbild zu dem einen Knaben am vorderen Rand der „Sixtinischen Madonna“ gedient — lehnen und mit fünf Frauengesichtern hinabschauen. Die Flachdecke erhöht sich zur Kuppel und öffnet sich zu dem wolkenumflorten Himmel.

Die Idee, durch derartige perspektivische Darstellungen den wirklichen Raum auch nach oben hin täuschend zu erweitern und ihn in die freie, himmlische Weite zu öffnen, findet sich hier zum ersten Male. Jedenfalls ist uns kein derartiges früheres Meisterstück erhalten. Melozzo da Forlìs Malerei an der Decke der Stanza della Segnatura des Vatikans ist nach Mantegnas Vorbild gearbeitet. Schon der Gedanke als solcher ist durchaus neu und echt mantegnesk. Den Florentinern war er fremd. Was wir immer an Raumdekorationen ihrer Hand besitzen, zeigt immer nur rein plastische, an die menschliche Gestalt gebundene Auffassung. Überall schmücken sie ihre Decken mit plastisch gedachten Einzelfiguren. Auch Michelangelo denkt bei der Decke der Six-

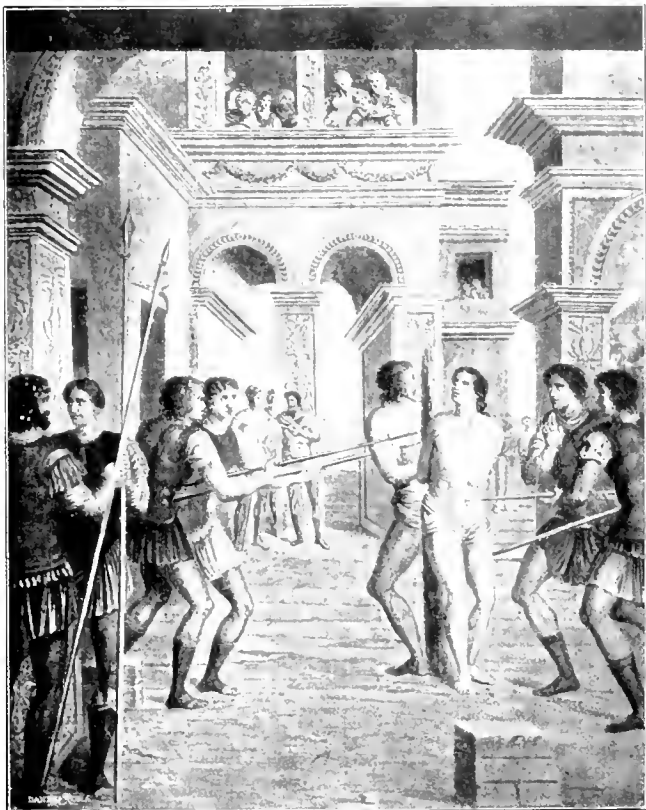
finischen Kapelle weniger an optische perspektivische Täuschung. Derartige Ideen ent-  
wachsen mehr malerischen Gedankengängen. Und darin tritt Mantegna als Oberitaliener,  
als Venezianer den Florentinern entgegen. Da so viele Malereien Mantegnas verloren  
gegangen sind, haben wir keinen Anhalt dafür, wie er zu solcher illusionistischen De-  
koration gelangt ist. Die Ausführung des Rundes mit der Balustrade ist von vorzüglicher  
Sorgfalt sowohl in den Verkürzungen wie in der straffen Formgebung mit den fest auf-  
gesetzten Lichtern. Die Typen der Frauen sind sehr kräftig. Die Köpfe der Negerin  
und der aufblickenden Frau sind besonders gut ausgebildet (Tal. 46), nicht etwa scharf  
und hart, sondern trotz aller Festigkeit der Formen breit vom Licht getroffen und  
koloristisch wirksam. An den übrigen Teilen der Decke haben Gehilfen mitgearbeitet,  
wie die zum Teil schematische Ausführung vermuten läßt.

Gleichfalls hochbedeutsam im Sinne illusionistischer Raumerweiterung und dazu  
von hervorragender Größe künstlerischer wie geistiger Auffassung sind die beiden großen  
Wandbilder. Das gilt in erster Linie von dem Fresko über dem Kamin, dem Hauptbild  
der Camera degli Sposi, d. h. des Ehegemachs, wo wir Lodovico Gonzaga im Kreise  
seiner Familie sehen. Mit der Raumbehandlung im Bilde geht der Meister zum Äußersten.  
Nicht allein, daß er die Gestalten in die Tiefe hineingehen und aus der Tiefe kommen  
läßt, sondern er weiß sie auch äußerst geschickt zusammenzufügen. Links auf der  
von einer Marmormauer abgeschlossenen Terrasse gruppieren sich die Familienmit-  
glieder, während rechts aus der Tiefe, den Vorhang zurücknehmend, Männer kommen.  
Aber noch mehr: er schiebt die Gestalten in den wirklichen Raum nach vorn. In fort-  
geschrittenstem Raumrealismus hat der Künstler vor die gemalten Pilaster, die mit ihren  
plastischen Kapitälern die Raumwand bezeichnen, links den an Lodovico herantretenden  
Sekretär und in der Mitte einen Gonzaga gestellt. Der Markgraf, breit auf dem Stuhl  
sitzend, ragt ebenfalls wie andere Figuren in den Wirklichkeitsraum hervor. Wir fühlen  
uns so in den Kreis der Gestalten hineingezogen. Die letzten Lösungen des Raum-  
problems sind hier schon gegeben, auch in der Lichtbehandlung, die ganz einheitlich  
mit dem Einfall des Lichtes von dem Fenster nach dem Lago di Mezzo — das andere  
Fenster ist besser zu schließen, da es bei den Beleuchtungen der Malereien nicht be-  
rücksichtigt ist — behandelt ist. Auch die vollkommenste barocke Illusionsmalerei bringt  
im Prinzip nichts Neues, wenn auch später die Effekte, sowohl durch große Durch-  
sichtigkeit auch durch eine mehr dekorative Eingliederung der Malereien in wirkliche  
Raumarchitekturen oder Stukkaturen, die man im Quattrocento noch nicht kannte, ge-  
steigert werden. Dem Künstler wie der ganzen Renaissance lag solch spielerische Effekt-  
kunst fern. Der Gelehrte Mantegna hat in der Lösung des Raumproblems sein Genüge  
gefunden, der Künstler Mantegna offenbart sich an der wunderbaren Gestaltung all der  
menschlichen Erscheinungen. Wollte man hier rügen, daß die Figuren vor der Architektur  
der Bilder stehen und aus dem Bild herausfallen, so muß man dem entgegenhalten,  
daß die Figuren eben den vorderen Abschluß bilden und durch das geistige Moment  
sowohl wie durch die Komposition und die Beleuchtung zu einem künstlerischen Ganzen  
zusammengefügt sind.

Der Künstler hat hier ein Gruppenporträt allerersten Ranges geschaffen. Die ganze  
Familie der Gonzaga ist uns wirklichkeitsgetreu, so natürlich und greifbar vorgeführt,  
daß sie uns lebendig nahegerückt erscheint. Wir sehen in Lodovico einen der geistig  
hochgebildeten kleinen italienischen Fürsten, die den Ehrgeiz besaßen, nicht nur im  
Kämpfen und Streiten — das Geschlecht der Gonzaga ist das tapferste der Condottieri  
bald im Dienst der Venezianer, bald in dem der Franzosen, der Mailänder, des Kaisers,  
selbst der Florentiner gewesen —, sondern noch mehr in edelster geistiger Kultur die  
ersten zu sein. All ihre Mittel gaben sie her, um dieses Ideal zu erreichen. Briefe

Lodovicos gerade an Mantegna sprechen genug von den Sorgen, die ihm die notwendige Beschaffung von Geldern machte. Auch auf diesem Bild legen sich Falten auf die Stirn des Marchese. Er hat einen Brief in der Hand und wendet sich zu seinem Sekretär Marsilio Andreasi (?), der sich von links her zu ihm neigt. Barbara, seine Gattin, richtet die Augen scharf auf sein Gesicht, als wollte sie ablesen, was seine Lippen sagen werden. Auch das Gesicht Gianfrancescos, des Lieblingssohnes der Mutter, der hinter ihr steht, schaut nachdenklich hin. Was bewegt die Figuren, belebt die Szene? Man hat geglaubt, daß hier die Ankunft irgendeines Gesandten gegeben wäre. Andere haben in der außerordentlich sorgfältigen Durchführung und der erregten Spannung, die aus den Gesichtern spricht, mit Recht die Darstellung eines

schwerwiegenden Ereignisses im Leben der Gonzaga gesucht. — Die einen meinen, es wäre jene von Gionta im Fioretto erzählte Geschichte von Federico und seinem Zwist mit dem Vater. Lodovico wollte seinen ältesten Sohn Federico mit einer deutschen Fürstentochter, und zwar mit Margarete von Bayern, vermählen. Sein Sohn ging nicht darauf ein und floh mit Einwilligung der Mutter, um dem Zorn des Vaters, der bald in einen direkten Bannfluch ausbrach, zu entgehen. Er kam nach Neapel, wo er sich unter falschem Namen aufhielt. Einer der Boten, welche die Marchesa in Angst um den Sohn nachgesandt hatte, ihn aufzusuchen, entdeckte die sechs getreuen Begleiter, wie sie dort als Lastträger tätig waren -- *li fideli* — den Lebensunterhalt zu verdienen. Als sie das erfuhr, warf sie sich zu Füßen Lodovicos, ihn um eine hohe Gunst bittend. Er antwortete, alles werde er gewähren, nur nichts Federico betreffend. Sie übergab ihm darauf das Schreiben des Königs von Neapel, der den jungen Gonzaga inzwischen bei sich aufgenommen hatte und von der elenden Lage, in der er den Sohn gefunden hatte, berichtete. Der Frau und sorgsamem Mutter das Schreiben zurückgebend, sagte er: „Tue, was du für das Beste hältst.“ Sie ließ Federico sofort zurückkommen. Dieser aber gab dem Wunsche seines Vaters nach und heiratete die betreffende Prinzessin. Andere vermuten hier die Werbung des Herzogs von Württemberg um Barbara, die zweite Tochter des Marchese, deren Heirat 1474 stattfand, was freilich sich schwer mit der Entstehung des Freskos vereinigen läßt.



Padua, Pinakothek

Martyrium des heiligen Sebastian

Kopie nach einem zerstörten Fresko aus Scuola dei SS. Sebastiano e Marco in Padua

Fixieren wir zunächst die verschiedenen Familienglieder im Bild. Neben dem Marchese steht rechts der Kardinal Francesco — die Annahme, daß dieses dicke Gesicht Federico darstelle, erscheint unmöglich bei dessen scharfem charakteristischem Profil (s. nächstes Fresko). Er legt die Hände auf die Schultern des jungen Lodovico (1459 geboren), dem wir auf einem späteren Bilde als Bischof von Mantua — erst zwölfjährig, wurde er dazu ernannt — begegnen. Neben Marchesa Barbara, einer geborenen Prinzessin von Brandenburg-Bayreuth, kniet ein junges Mädchen mit einem Apfel in der Hand, zur Mutter aufblickend, eine der jüngsten Töchter, Barbara oder Paola. Hinter ihr lehnt sich an den Thronessel ihr Lieblingssohn Gianfrancesco. Das erwachsene Mädchen hinten wird die zweite Tochter Dorothea sein und neben ihr die älteste verkrüppelte Susanna, die in ein Kloster ging. Rechts vor dem Pilaster steht Rodolfo (geboren 1451). Federico haben wir kaum in einer der Gestalten zu sehen. Wenn wir hier wirklich jene legendarische Geschichte von der Rückkehr des Federico vor uns haben — dann wäre der auf der untersten Stufe stehende Jüngling der zugekommene oder wegzusendende Bote. Oder aber wir haben in der hinten vorwärtsdrängenden Gestalt Federico zu sehen, so daß die Ereignisse dramatisch zusammengefaßt erscheinen, und in der jungen Frau (Dorothea?) könnte man eventuell seine baldige Frau Margareta von Bayern vermuten. Jedenfalls haben wir nur die Familie im engsten Sinne, auch Enkel ausgeschlossen, vor uns.

Ob nun hier dies Familienbild im Sinne eines für die Gonzagas bedeutsamen historischen Ereignisses oder rein zur Wirkung momentan dramatisch belebt ist, hat mit dem künstlerischen Wert der Darstellung relativ wenig zu tun. Denken wir an die Fresken der Eremitani, an die Mühseligkeit, mit der er die Gestalten im Raum perspektivisch verteilte und ein „Raumbild“ konstruierte, so bedeutet die ungesucht natürlich mit großen Figurenmassen gebildete Komposition einen gewaltigen Fortschritt. Er verteilt die Figuren, schiebt sie ohne Zwang hinter- und nebeneinander. Der großen Komposition geben an beiden Ecken nach innen gewendete Profilfiguren einen Abschluß. Man fühlt nirgends etwas von Berechnung. Die Teilung des Bildes durch den Mittelpilaster in zwei gleiche Hälften wird äußerst geschickt annulliert. Der Figurenreichtum, die Formenfestigkeit und der Farbenglanz der linken Hälfte überherrschen so sehr den rechten, in Schatten getauchten Teil, daß dieser, obwohl gleichbreit, doch kleiner wirkt. Endlich weiß der Meister durch das Verschieben der Treppe im Bild das linke obere Podium zu vergrößern. Bewußt oder unbewußt hat Mantegna an Naturalismus ein Quattrocentomeisterstück, in der Komposition aber ein schon klassisches Monumentalwerk geschaffen. Er hat gegenüber der üblichen gleichmäßigen Aufreihung von Einzelporträts die Gestalten zu einer naturwahren Gruppe, alle belebt in einem spannenden geistigen Moment, zusammengefaßt. Franz Hals, Rembrandt und andere bedeutende Maler haben die Gruppen mit Hilfe von Farbe und Helldunkel zu geschlossenen Bildformen gemeistert. Mantegna bleibt als Italiener durchaus Beherrscher der Form. Die Formengröße seiner Gestalten ist ohnegleichen. Man studiere einen Kopf nach dem andern (Taf. 29—35) und wird die Sicherheit der Zeichnung, die klare, im Seitenlicht vorzügliche Festigkeit der Modellierung bewundern. Uns packt die wunderbar individuelle Charakteristik jeder einzelnen Persönlichkeit, jede derselben steht wie ein in große Form, in Erz gegossenes Glied eines kraftvollen reichen Geschlechts. Plastisch fest und rund sind sie von den reichen Wellen eines Lichtstromes von rechts überflutet. Dazu heben sich die massiven Gestalten der Hauptgruppe links von einer hellen Mauer dahinter ab, deren buntes, farbiges Durcheinander und zierliches Linienspiel die Wirkungen der Formenfülle noch steigern.

Auch die Farben sind von einer Pracht und Realität der Wirkung wie nie zuvor. Der Auftrag ist nicht mehr der des dünnen Freskos, sondern hier hat der Meister die



Farben auf eine vielleicht trockene Kalk- oder Kreideschicht dick aufgelegt. Besonders das Rotgoldbrokat des breit und großartig geworfenen Kleides der Marchesa mit blau-goldbrokatenem Gürtel, dahinter Francesco, Gianfrancesco und die älteste Tochter ebenfalls im Goldbrokat, der blondlockige Rodolfo vor dem Mittelpfeiler in Grüngoldbrokat — Rot in verschiedenen Nuancen, von Hellrot (Mützen) bis Karmin und Violett kommen hinzu —, all diese reichen Töne offenbaren Mantegnas oberitalienisches Naturell, seine Freude an der Farbenpracht. Die Köpfe der Männer, leicht rötlich, nur bei Lodovico grau, vielleicht als Ausdruck der Sorgen, sind „Bronzeköpfe“ von einer Festigkeit, die an Donatellos Gattamelata heranragt. Bei den Frauen dagegen zeigt sich ein feinerer Fleischton. Besonders das Gesicht der jungen Frau in Brokatgewand (hinter Gianfrancesco) hat ein warmes, leuchtendes Karnat, das durch das überströmende Licht voll erhellt wird. Koloristisch geschickt ist auch der farbigbunte Streifen überhängender Teppiche am vorderen Bildrande, womit der erste lebendige Farbenakkord angeschlagen und der Abschluß des Bildes nach vorn bezeichnet ist. Die Gestalten der rechten Hälfte sind weniger kräftig herausgearbeitet. Sie sind gewissermaßen in das Dunkel der Zimmerecke eingetancht. Abgesehen von dem lichten Hellblau des Rockes, den der kleine Höfbling rechts trägt, hebt sich keine Gestalt koloristisch stark heraus. Das Rotgoldbrokat des Vorhanges herrscht vor.

Aus diesen Farbennotizen geht hervor, daß der Farbencharakter des Gesamtbildes ein warmer ist und der Künstler ebenso wie bei der Modellierung der Formen mit tiefen Tönen wie kräftigen Schatten arbeitet, was den Eindruck plastischer Formfülle über eine bisherige Durchsichtigkeit seiner Erscheinungen erhöht. Aber auch die Raumillusion ist bedeutend fortgeschritten. Nicht nur die Linienperspektive, sondern auch die raumfüllenden Massen der Figuren wirken zusammen, mit der Einheit des Lichteinfalls und den prachtvollen Helldunkeleffekten eine ganz eigene Raumesgeschlossenheit entstehen zu lassen. Greifbare Wahrheit glauben wir vor uns zu sehen und unsere Augen wollen sich in wirkliche Tiefen verlieren.

Indes muß betont werden, daß alle Raumillusion mit Mitteln der plastischen Formgebung und geschickter Figurengruppierung erreicht wird. Kraftvolle Erscheinungen wollte Mantegna geben. Für sie allein ist der Raum da und der Raum selbst hat etwas Kubisch-Plastisches, feine malerische Werte bleiben ihm fremd. Eine wirklich intime Interieurstimmung will er nicht. Stehen doch die hinteren Figuren auf einer von hellem Sonnenlicht getroffenen Veranda. Und ebensowenig kann von absolutem Freilichteffekt auf dem folgenden Freibild die Rede sein. Das wollte die Renaissance nicht. Maler, die Ähnliches beobachteten, wie Piero dei Franceschi, blieben ohne Nachfolge. Das entspricht auch nicht der klaren Luft Italiens, wo die Einzelercheinung im hellen Sonnenglanz ein anderes Eigenrecht besitzt als in der getönten Atmosphäre nördlicher Gegenden. Diese herrlichen Menschen, jeder als Ding an sich, als einzelne Gestalt sollten in ihrer Schönheit klar und deutlich auftreten. Nichts durfte im Dämmerhauch des Allgemeinen versinken, oder sich als Zwitterspiel von Licht- und Farbwellen im weiten Nichts verlieren. Unser Auge findet Erquickung am klaren Erfassen solcher greifbarer Gebilde und unser Geist erhebt sich an den ausgesprochenen Energien kraftvoller Persönlichkeiten. Die wunderbare Kraft sinnlicher plastischer Vorstellung spricht als lebendiger Ausdruck der individuell schöpferischer Gewalten des Künstlers mit energischen Worten zu uns.

Und doch hat dieser strenge Formbildner Mantegna vom Freilicht etwas geahnt. Er hat die Gestalten auf dem Freibild (Taf. 38–44) ganz anders behandelt. Die Begegnung Lodovicos mit seinem Sohn Francesco, dem Kardinal, läßt nichts mehr von dunklen Schatten und kräftiger Rundmodellierung, nichts von der Schwere der Er-

scheinung im matt beleuchteten Innenraum erkennen. Die Gestalten im diffusen Licht sind nicht mehr hart plastisch gebildet. Nicht kräftige Formen, sondern helle Flächen sehen wir: das Karnat ist rötlich, die Farben der Gewänder sind licht, zumeist hellblau und hellgelb, dazu das Weiß leicht violettlich getönt. Das sind Beobachtungen des scharfblickenden Realisten im Quattrocento. Er ahnt schon die Macht des Freilichts und erkennt, daß in dem weiten All die Modellierung des Einzelnen wenig bedeutet und die Farben anders sprechen, daß sie lichter, kühler sind als im Innenraum. Die Wirklichkeitswirkung des durchaus hell gehaltenen Freskos ist eine überraschende, neben den warmen, tieferen Akkorden des Interieurbildes. Freilich ist die Gruppierung der Figuren am vorderen Bildrand ebenso wenig vorteilhaft wie die landschaftliche Ferne mit dem hohen Augenpunkt. Der Hintergrund erscheint unverbunden, wie tapetenartig, als Stück für sich dahintergemalt. Auch der Ausdruck, die Charakteristik der Figuren, der Gesichter ist ver-



Putten aus dem Freskenzyklus in der Camera degli Sposi  
des Castello di Corte in Mantua

allgemeinert. Ihre zeremonielle Haltung wirkt steif. Frischer dagegen und genuehlich frei ist der andere Teil des Bildes auf der linken Seite der Tür. Da halten die Jäger im Gefolge Lodovicos vor grünen Orangenbüschen an. Auch sie sind leicht, mehr allgemein behandelt. Wieder leuchtet Hellblau bei dem Manne neben dem leicht violettlichen Weiß des Schimmels auf. Die Felslandschaft dahinter ist in dem phantastischen Aufbau der von Licht umstrahlten Felsen und Fernblicke eine Erinnerung an frühere Tafelbilder (Taf. 79, 85, 107).

Die Darstellung und die Gestalten sind auf der Begegnung klar. Von links her steht vor Lodovico II. hinten im Profil sein dritter Sohn Gianfrancesco, vorn sein ältester Enkel Gianfrancesco, Sohn des am äußersten Rand rechts stehenden Federico. In der Mitte sehen

wir Francesco, den zweiten Sohn und Kardinal, vor ihm Elisabeta, gehalten von Lodovico, dem jüngsten Sohn und Bischof von Mantua. In den drei Gestalten dahinter vermutet man Leon Battista Alberti, den jungen Dichter Angelo Poliziano, dessen erstes Drama „Orpheus“ damals in Mantua aufgeführt wurde, endlich Mantegna (Taf. 42), dessen Gesicht mit der dicken Nase und dem herben Ausdruck noch mehr dem Bronzekopf in seiner Grabkapelle zu S. Andrea in Mantua ähnelt (Titelbild) als der jugendliche Kopf in den Eremitani (Taf. 20 oben).

Über der Tür halten fliegende und auf Felsengrund stehende Putten die Widmungstafel: ILL(USTRISSIMO) LODOVICO II MM PRINCIPI OPTIMO AC FIDE INVECTISSIMO ET ILL(USTRIMAE) BARBARAE EJUS CONJUGI MULIERUM GLDR(IOSAE) INCOMPARABILI SUUS ANDREAS MANTINIA PATAVUS OPUS HOC TENUE AD EORUM DECUS ABSOLVIT ANNO MCCCCLXXIII. Im Jahre 1474 hat er es vollendet und 1468 oder 1469 begonnen. (Abb. s. oben.)

„Dem Meister Andrea all meine Kameen, Bronzen und andere schöne Antiken zu zeigen und mit ihm ihre Bedeutung zu besprechen, wird mir große Freude machen.“

So schreibt Kardinal Francesco 1472 an seinen Vater nach Mantua im Hinblick auf seine Heimkehr. Ein großer Verehrer der Antike, Kunstsammler wie Inschriftengelehrter war Mantegna, das spiegelt sich denn auch in seiner Kunst wieder. Das sich daraus ergebende Zusammentreffen von absolutem, fast übertriebenem Realismus und antikisierendem Klassizismus erscheint wie ein eigentümliches Beieinander, wie ein schwer erklärlicher Zwiespalt zwischen dem Künstler und dem Gelehrten Mantegna. Indes, Mantegna war Oberitaliener, nicht Toskaner. In Padua, der gelehrten Schwester der schönen Venezia, hat er sich entwickelt. Das Interesse für die Antike ist dort viel mehr als in Florenz zu hohem gelehrtem Studium entwickelt.

Dazu waren die Oberitaliener, besonders die Venezianer, im Temperament den Meistern der Antike näher verwandt als die Florentiner. Man darf nicht die engen Beziehungen Venedigs zum Orient, zu Griechenland vergessen. Nirgendwo anders ist der Sinn für harmonischen Ausgleich, das Schönheitsgefühl so stark ausgebildet wie in der venezianischen Kunst. Man kann gut sagen, nicht in Florenz, nicht in Rom, sondern in Venedig feiert die ruhevoll klassische Schönheit der griechischen Antike ihre Wiedergeburt, kann von einer wahren Renaissance delle arti antiche die Rede sein. Palladio hat das in der Architektur Giorgione wie Tizian in der Malerei bewiesen.

Mantegna strebte jedoch weiter danach, realistische Wahrheit mit klassischer Schönheit zu einen. Dazu regte ihn auch das stark entwickelte Interesse der hochgebildeten Isabella d'Este, Gemahlin des jungen Marchese Francesco, für die Antike an. Die Wände des Theatersaales im Castello di Corte sollte er mit großen Darstellungen verkleiden. Man dachte wohl an Teppiche, wozu wir die mit Leimfarben auf Papier gemalten Kartons haben. Der jetzige Zustand ist dank späterer Übermalungen derartig schlecht, daß wir eigentlich nur den Gesamtwert, nicht das feinere Detail schätzen können. Ob er das Motiv selbst gewählt, oder ob es ihm vorgeschrieben war, können wir nicht mehr bestimmen. Letzteres ist das wahrscheinlichste. Jedenfalls ist dieser Triumphzug Cäsars vorzüglich geeignet, die langen Wände eines gestreckten, mit Säulen gegliederten Saales zu schmücken. Neun Kartons haben wir vor uns (Taf. 52–60). Verbunden waren sie durch gemalte Pilaster, ähnlich denen in der Camera degli Sposi, und ebenfalls wie dort sollten die Gestalten hinter ihnen erscheinen. Außerdem sollten wohl Statuen und Trophäen die Sockel und Bekrönungen der Pilaster bilden. Diese „Teppiche“ müssen entsprechend dem Augenpunkt der Bilder in der unteren Linie etwas über Augenhöhe gehängt haben.

Schon die damit angedeutete genaue Berechnung des Augenpunktes spricht dagegen, daß Mantegna das ihn bisher so leidenschaftlich erfüllende Raumproblem und die Idee der optisch täuschenden Einordnung der Figuren in dem Raum plötzlich einem klassischen Reliefstil geopfert habe. Die Figuren bleiben am vorderen Bildrand haften. Aber es sind nicht dünn gezeichnete Gestalten, sondern ein Zug rundgebildeter Figuren wälzt sich als raumfüllende Masse breit dahin. Dazu schwellen bei fortschreitendem Schaffen die Formen im Reichtum der Bewegungen und in der Ideenfülle der Kompositionen mehr und mehr an. Das erste Bild (Taf. 52) hat in der Tat etwas von der ruhigen Folge der Figuren auf antiken Reliefs und ihrer fast nüchternen Klarheit. Schon auf dem zweiten Bild (Taf. 53) ist nichts mehr davon zu spüren. Wie anders eng eingepreßt in die Tiefe des Raumes schieben sich die durch zwei schreitende Gestalten gegliederten Massen vorwärts! An Bewegungsmotiven ist dies Bild bedeutsam gewachsen. Dem künstlerischen Schaffen der Italiener, besonders dem Mantegnas entspricht es, daß ein lebhaftes Bewegungs- und Mienenspiel als belebende Verbindung der Gestalten untereinander und zu kompositioneller Gliederung der Gruppen ausgebildet wird. Man beobachte: zuerst nach links vorwärts schreitende Figuren, dann ein mähhches



Mantegna-Schule: Farbiges Cassonerelief I im Museum Rudolphinum in Klagenfurt

Umwenden der Gestalten, ihrer Blicke bis zum Stehenbleiben der Rückenfigur. Das ist alles durchdacht und fein zu einem Ganzen zusammengefügt.

Der gleichmäßige Abschluß jedes „Reliefs“ für sich wird auf Nr. 3 (Taf. 54) aufgehoben. Eine ruhig stehende Figur schließt in der Mitte den zu vorigem Stück gehörigen Teilzug mit den Panzertrophäen ab. Lebhaft bewegt, schreitet, erkämpfte Prunkgefäße tragend, eine weitere Gruppe heran, die ebenfalls in das nächste Bild hineinragt (Taf. 55). Eine mächtige, lebhaft vorwärts schreitende Gestalt mit großer Vase beherrscht die Bildfläche; mehr zurück im Raume bewegt sich ein Zug von Stieren vorwärts. Das nächste Stück (Taf. 56) wird beherrscht von drei gewaltigen Elefanten, deren mächtige Massen an sich schon räumliche Tiefen fordern, zumal da die Fackeln und schwingenden Gestalten über ihnen in ihren mageren, stark bewegten Silhouetten die Fülle der Formen kontrastlich zu höherer Wirkung bringen. Auf dem sechsten Bild (Taf. 57) läßt die lebendige Bewegtheit der Gestalten, ihre Gruppierung mit deutlicher Verwertung der Tiefe eine Steigerung des Bewegungsmotives, eine Auflockerung der Gruppe erkennen. Man vergleiche diese Trophäenträger mit denen auf Bild 2 und 3, um zu erkennen, wie Mantegna den am Anfang vielleicht gefaßten Plan wirklich ruhiger (Reliefdarstellung im antiken Sinne) allmählich wieder aufgibt und seiner Freude an realistischer Wiedergabe vollkommene Freiheit läßt. Die nächsten drei Stücke sind gemessener. Bild 7, mit den Gefangenen (Taf. 58), ist gänzlich verdorben. Der Zug der Musikanten (Taf. 59) folgt, in harmonischem Dreiakkord gegliedert. Dann kommt der Triumphwagen des siegreichen Feldherrn Julius Cäsar heran (Taf. 60). Hinter ihm ein Engel, der über seinen Kopf den Siegeskranz hält, neben den Pferden ein Jüngling mit dem Siegeszeichen: *Veni, vidi, vici*. Alles zusammengerechnet, kann von einer



Mantegna-Schule. Farbiges Cassonerelief II im Museum Rudolphinum in Klagenfurt

strengen antiken Reliefbehandlung nicht die Rede sein, eher von einer bewußten Überwindung derselben. Das Stilgefühl läßt dazu schon fast cinquecentistische Formengröße und Figurengruppierung erkennen. Die prachtvolle Vorwärtsbewegung mächtiger Massen in einem malerisch lebendig erfaßten Raum wird in einer Weise herausgearbeitet, die weit über antike Reliefbildung emporragt.

Bei der wunderbaren Großartigkeit der Gesamtauffassung, dem Reichtum der Motive, der Pracht der menschlichen Erscheinungen, der Fülle an geistreichen Kompositionen ist der Ruhm des Werkes vollauf berechtigt. Es hat schon zu Lebzeiten Mantegnas als sein Meisterstück gegolten. Er erhielt am 2. Februar 1492 zum Lohn „für die glänzenden Werke in der Kapelle, dem Ehegemache und den ‚Triumphzug Cäsars‘ mit schier lebenden und frischatmenden Gestalten, an dem er noch arbeitete“, ein großes Landgut, denn „wie Hiero durch Archimedes, Alexander durch Apelles und Lysipp, Augustus durch Vitruv, so habe das Haus Gonzaga durch Mantegnas Werke sich unvergänglichen Ruhm erworben“. Die Arbeit ist 1492 noch nicht vollendet. Am



Detail vom Cassonrelief I (Abb. S. XXVIII)

2. März 1494 zeigt Isabella sie dem Giovanni de' Medici. Damals waren die Stücke im Castello di Corte und wohl in genanntem Theatersaal aufgestellt. Später erst kamen sie in den Palast des Marchese Francesco bei S. Sebastiano.

Was die Beziehungen zur Antike betrifft, so hat Mantegna den antiken Vorbildern nicht nur Panzer und Kostüme, sondern auch manche künstlerische Motive entnommen. Zunächst hat er natürlich die Denkmäler Oberitaliens studiert und sind ihm dieselben in der Erinnerung geblieben. So begegnen wir der Rückenfigur eines Soldaten auf dem ersten Bild schon auf dem zweiten Eremitani-Fresko (Taf. 3 und 11). Ein Vergleich offenbart den glänzenden Fortschritt zu kraftvoller Formbildung, großer Haltung bei gleichem Stand und Spielbeinmotiv. Die eine, auf Wagen gezogene Göttergestalt des zweiten Bildes ähnelt im Kopf dem Äskulapkopf der Mantuaner Antikensammlung. Da der Künstler 1488–1490 in Rom war, hat er dort noch neue Motive gefunden, was sich auf dem vierten Bilde (Taf. 55) bemerkbar macht (Hintergrund). Weiterhin sehen wir die Marc-Aurel-Säule auf Taf. 57, die Rossebändiger auf dem Triumphbogen der

Taf. 60. Aber nicht nur antike Denkmäler, auch die Literatur, Suetons Beschreibung von Cäsars Triumphzug, ferner die Appians vom Triumph Scipios — vgl. auch späteres Bild mit Triumphzug Scipios (Taf. 119–121) —, muß Mantegna studiert haben. Der gelehrte Meister wollte gewiß streng antik sein, aber die Zeit gebot ihm anderes. Der neue Subjektivismus drang durch. Sein Realismus, sein individuelles Kunstproblem gewann immer wieder die Oberhand.

Hier muß auf zwei bemalte Cassonereliefs hingewiesen werden, die sicher auf Werke oder Zeichnungen Mantegnas zurückgehen (Abb. s. S. XXVIII, XXIX). Verloren sind auch die Fresken in der Papstkapelle Innocenz' III. im Vatikan. Wir besitzen verschiedene Beschreibungen der Freskendekoration dieser Kapelle. Alle sind voller Begeisterung,



Wien, Holmuseum

Papier auf Holz, H. 0,12, B. 0,048

Bildnis des Papstes Innocenz VIII.

Kopie aus den untergegangenen Fresken Andrea Mantegnas  
im Belvedere des Vatikans

besonders ob des lebendigen Realismus einerseits und der sorgfältigen Ausführung des reichen Ornamentes anderseits. Johannes dem Täufer war sie geweiht, und außen über der Tür war er in Halbfigur gemalt. An großen Freskostücken befand sich im Innern die „Taufe Christi“, die „Enthauptung Johannes des Täufers“ und die „Madonna mit Kind“, „Petrus den knienden Papst Innocenz VIII. empfehlend“ und verschiedene Heilige. Eine schlechte Kopie des Papstkopfes ist uns erhalten (Abb. S. XXX). Neben zahlreichen anderen, zum Teil Chiaroscurofresken, war das Bedeutsamste gewiß die Dekoration der kleinen Kuppel, wo eine Laube mit fünfzehn Putten in Untersicht — zu vergleichen die Kuppel in S. Andrea, Mantua, Melozzo da Forlìs Decke in der ersten Stanze Raffaels und Correggios Decke in S. Paolo, Parma — gemalt war. Von Fresken im Pal. Venezia sind neuerdings bedeutsame Reste aufgedeckt. Sie zeigen grandios angelegte architektonische Wanddekorationen (Taf. 61) mit Pilastern, Säulen,

Fenstern, Türen, Wappen u. a. Der untere Teil, der vielleicht Figürliches enthielt, ist leider gänzlich zerstört. Man denkt bei diesen Scheinarchitekturen an die pompösen Leistungen des Barocks auf diesem Gebiete.

Dazu kommen die Bilder für das Studiolo der Isabella d'Este (Taf. 62–67) aus dem letzten Jahrzehnt seines Lebens. Einen durch Pilaster gegliederten Raum sollten sie schmücken. Hier hat Mantegna die illusionistischen Effekte beiseite gelassen. Es waren kleine Bilder mit Figuren weit unter Lebensgröße gefordert. Auf den beiden von ihm fertiggemalten Bildern „Parnaß“ (Taf. 62) und „Sieg der Tugend über das Laster“ (Taf. 66) erkennen wir deutlich, daß der Künstler bemüht ist, den Raum, in dem sich die Figuren bewegen, in die Tiefe hinein zu weiten. Auf dem „Parnaß“ sehen wir vorn rechts Merkur, den vorderen Abschluß angehend, auf dem mittleren Hauptplan die tanzenden Musen, über ihnen auf dem Felsentor stehen Apoll und Venus, neben ihnen

Eros. Darunter geht der Blick in die weite Ferne. Wir erkennen, daß die Zeit zu freier, malerischer Bildgestaltung noch nicht reif war. Hier wie auf dem folgenden Bild hat selbst Mantegna, dieser Meister des Raumproblems, den Begriff des freien Weltraumes noch nicht erfaßt. Das war späteren Jahrhunderten vorbehalten. Seine Vorstellungskraft ist noch durchaus an das Figürliche gebunden. Von ihm geht er aus und konstruiert sich den sie umschließenden, gewissermaßen architektonischen Raum. Auf beiden Bildern ist, sei es durch eine Felswand, sei es durch große Arkaden, der Raum nach hinten abgeschlossen. Die Ferne ist, unverbunden mit diesem erweiterten Vordergrund, nur als Ausblick in die Weite da.

Im übrigen ist der sogenannte „Parnaß“ — im Inventar des Arbeitszimmers der Isabella wird „Orpheus mit den Nymphen“ genannt — vielleicht das reizvollste Stück von der Hand des rauen Meisters. Man hätte ihm solch entzückenden Reigentanz, solch leicht schwingende Bewegungen, wie sie die Musen hier vorführen, kaum zugetraut. Besonders Irisch sind die beiden zuspringenden Mädchen rechts mit den außerordentlich delikaten Linienführungen und zierlichen Bewegungen (Taf. 65). Man vergleiche daneben die hartkantige Gespreiztheit der tanzenden Gestalten auf Botticellis Primavera. Die Gestalt der Venus neben Apoll ist von großer Geschmeidigkeit (Taf. 63). In leichtem Linienfluß hebt sich dieser fast klassisch geformte Frauenakt von dem dunkeln Orangebusch ab. Auch die feine Beleuchtung, der zarte Farbauftrag auf Leinwand, die lichte Gesamtstimmung und die hübschen Fernblicke steigern die Reize des Bildes.

Weniger verlockend, allein schon wegen des unsympathischen Motivs ist der Triumph der Tugend über das Laster (Taf. 66). Die Tugend, einer Athena gleich, treibt in ziemlich grober Bewegung allerlei lasterhafte, oder von den üblen Folgen des Lasters verzerrte Gestalten nach rechts. Es fehlt dem Bild die Geschlossenheit. Die schönen Arkaden, sich prachtvoll vom farbigen Himmel abhebend, vermögen nicht Rhythmik oder Gliederung in die Gruppen zu bringen. Der Künstler ist wieder der alte Realist, der nicht nur an naturgetreuer Wiedergabe selbst häßlicher Formen, sondern auch an schwierigen Verkürzungen seine Freude hat. Besonders die Gruppe rechts, wo ein nacktes, stark in Verkürzung gegebenes Weib — vgl. Pietà, Taf. 121 — weggetragen wird, ist dafür charakteristisch.

An dem dritten Bild (Taf. 67) war Mantegna kaum noch tätig. Er hat einige Gestalten vorgezeichnet. Am ehesten können wir in der sehr bewegten Gruppe des Merkur mit Janus rechts noch etwas von seiner Art erkennen. Im übrigen hat Costa, der das Bild ausführte, etwas Weiches, das durchaus dem Mantegna fremd ist, hineingebracht. Hier mag noch auf die fein abgestimmte Landschaft aufmerksam gemacht werden, die in dem tonigen Nebelhauch, ganz anders als die harten detaillierten Fernen Mantegnas, etwas Stimmungsvolles hat.

Ein Beweis dafür, daß dem Meister das Problem illusionistischer Raumwirkung bis zu seinem Tode als höchstes Ideal vorschwebte, sind die Fresken seiner Grabkapelle in S. Andrea zu Mantua. Abgesehen von dem eigenhändigen Bild der heiligen Familie (Taf. 68) stammt nur der Entwurf von ihm. Die Taufe Christi (Taf. 70) mag er begonnen haben. Die Wandmalereien beschränken sich auf dekorative Verzierungen der aus farbigem Stein in strengem Renaissancestil aufgeführten Kapelle. Abgesehen von kleinen, einfarbigen Stücken sind die vier Evangelisten in den Zwickeln, die das Rechteck des Raumes zum Rundgesims der Kuppel (Taf. 71, 72) überleiten, zu nennen. Sie sind vom Standpunkte des Beschauers in entsprechender Untersicht gegeben. Der Blick steigt mit ihnen empor; sie sitzen, sich an eine vordere Brüstung lehnend, vor Orangenhecken, über denen der Himmel hell aufleuchtet. Besonders interessant ist der heilige Matthäus, der in der Haltung stark an Michelangelos Jesaias an der sixtinischen Decke

erinnert. Die Kuppel selbst schließt nach oben in einer gemalten Rundlaube ab, deren Mitte das Wappen des Künstlers trägt (Abb. S. X). Vollendet ist die Ausstattung erst zehn Jahre nach dem Tode des Meisters.

Damit endet die Reihe der Monumentalwerke des Meisters. Allein hier, d. h. in der großen Raumdekoration, bei den mit architektonischen Räumen innigst verbundenen Wandmalereien hat das Raumproblem bei Mantegna zu natürlicher Entwicklung und großartiger Entfaltung kommen können. Da hat sein phänomenaler Wirklichkeitssinn, der die Erscheinungswelt voll und ganz erzwingen wollte, nicht vor den Unendlichkeiten Halt gemacht. Melozzo da Forlì war mit allen Raumgestaltern sein Schüler. Correggio kam von ihm und der ganze Illusionismus des Barocks geht auf ihn zurück.

Bevor wir zu den Tafelbildern kommen, haben wir noch eines Freskos zu gedenken, welches das Giebfeld des Hauptportales vom Santo in Padua schmückt. Dargestellt sind die beiden Heiligen Antonius und Bernardinus, die kniend einen Kranz mit dem Christuszeichen halten (Taf. 73). Es ist auf den 11. Juni 1452 datiert. Wir erkennen hier, daß der junge Künstler damals schon im Vollbesitz technischer Hilfsmittel und perspektivischer Berechnung selbst auf tiefen Augenpunkt hin war. Das von rechts hier eindringende Licht hebt, stark Schatten werfend, die Gestalten unter dem Bogen kräftig heraus. Die Farben sind sehr verblaßt, so auch der grüne Grund. Die Figuren sind fein gezeichnet, wie die der Christophorusfresken, in der Art des Jacopo Bellini, den Mantegna 1452 kennen lernte. Amüsant ist die Freude an kleinem Beiwerk.

Mantegna ist kein rechter Tafelmaler gewesen. Waren seinem ins Große strebenden Geiste die kleinen Bildflächen nicht genug oder fehlte ihm und seinem etwas nüchternen Wahrheitssinn der Sinn für das Intime oder die rechte Verbindung mit der räumlichen Wirklichkeit, wie sie sich bei den Wandbildern von selbst ergab? Bei manchen Bildern hat man den Eindruck, als ob der Meister kein rechtes künstlerisches Ziel genabt hätte und sich zu kleinlicher, fast spielerischer Wiedergabe des Details verleiten ließ. Manchmal lacht es uns wie Freude, die er in den stillen Stunden seines Lebens an feiner Malweise fand, zu. Aber eigentümlich ist, wie der Meister, der so frappante naturalistische Szenen, so starke Charakterköpfe im Wandbild gegeben hat, im Einzelporträt starr wirkt, wie auch seine Realitätseffekte im Tafelbilde fast störend werden. Indes, diese Tafelbilder haben in ihrer reicheren Zahl den Vorzug, daß sie uns da, wo Fresken verloren sind, seine Entwicklung klar vorlegen. Wir können an ihnen vier Epochen feststellen.

Epöche I (bis 1456): Im Fresko beginnend, Suchen des Jünglings, sein Studium Donatellos und der Antike, sein Streben nach plastisch-realer Wiedergabe der Natur und ihrer Erscheinungen für sich wie im Raum. Besonders Fresken, auch Tafelbilder.

Epöche II (1456—1468): Nur Tafelbilder erhalten. Es entwickelt sich unter florentinischem und wohl auch niederländischem Einfluß ein bunter, glatter Kolorismus.

Epöche III (1468—1494): Hauptwerke der Wandmalerei. Die Raumkunst in realistischer Gestaltung und sinnlicher Formgebung erreicht bei gesteigerter Energie ihren Höhepunkt. Tafelbilder der Zeit sind geringer Qualität.

Epöche IV (1494—1506): Zweite Hauptepöche der Tafelmalerei. Entwicklung des Meisters aus realistischer Quattrocentokunst zu großer cinquecentistischer Komposition.

Die Tafelbilder Mantegnas können die großen Linien seiner genialen Erscheinung zwar nicht verstärken, aber doch das Porträt im einzelnen durchbilden und feiner modellieren. Immer geben seine Bilder an, wie sich seine Formkenntnis entwickelte und seine Maltechnik vervollkommnete. So bringt gleich sein frühestes datiertes Altarbild, der Lukasaltar in der Brera zu Mailand (Taf. 75 und 76), eine deutliche Erklärung von des Künstlers Wollen. Das, was uns im Fresko aufiel, das Streben nach plastisch klarer Bildung, wozu Donatello sein Vorbild war, wird auch hier offenbar. Ein Vergleich dieses



aus zwölf Holztafeln — auf jeder eine Ganz- oder Halbfigur — bestehenden Altaraufbaues mit ähnlichen Werken der venezianischen Schule, etwa mit dem 1450 datierten Altar der Antonio und Bartolommeo Vivarini im Museum zu Bologna (gemalt für S. Francesco zu Padua) läßt eine gewisse Abhängigkeit von dieser älteren, noch gotisierenden venezianischen Kunst erkennen. Die Anordnung ist im großen und ganzen dieselbe, und sicher hat einst ein ähnlicher Rahmen mit gotischem Zierat die einzelnen Bilder und Gestalten zu einem Altaraufbau verbunden. Bei näherem Studium erkennt man aber den Fortschritt Mantegnas über die unklare, energielose Manier der Muranomaler hinaus. Nicht allein die Haltung hat an Festigkeit gewonnen, sondern auch bis ins einzelne hinein sind die Formen, die Gesichter, Hände, Gewandmotive und Falten äußerst sorgsam, in der Klarheit neu gewonnener Vorstellung fast hart und realistisch rund herausgearbeitet. Trotz dieser kraftvollen Neubildung der Formen, sicher unter Einfluß der Florentiner, verleugnet Mantegna seine oberitalienische Natur nicht. Auf rötlichem Unterton mit Goldhintergrund arbeitet er mit fein aufgesetzten Lichtern wie lichten Tönen und modelliert mit Farben. Die venezianischen Reize eines schillernden, mit vielen feinen Nuancen arbeitenden Farbenspieles lassen fast die koloristischen Werte über die plastischen emporragen. Der Farbcharakter des Bildes ist in dem zarten Rosa am Gewand des heiligen Lukas und am Mantel der heiligen Justina, dem Hellrotbrotat des Mantels des heiligen Benedikt und Zinnoberrot des Mantels der Justina mit dem blauen Ärmel, dazu dem feinen Blau, lichten Rot an den Büchern der beiden Schwarzgekleideten u. a. m. durchaus ein duftiger, helleuchtender.

Nahe verwandt in den Typen wie in den feinen Farbtönen ist eine „Darbringung im Tempel“ in Berlin (Taf. 74). Wichtig ist die Technik: das Bild ist auf Leinwand gemalt. Früher hat man Mantegna für den Erfinder dieser Manier gehalten. Neuerdings hat sich jedoch herausgestellt, daß sie schon von anderen Malern vor ihm, besonders in Venetien, wo das feuchte Klima der Holztafel wie der Freskotechnik ungünstig war, gehandhabt wurde. Mantegna verwendet hier einen feineren Leinenstoff, dem er scheint's eine Kreidegrundierung gab. Die Ähnlichkeit der Gesichtstypen — wie der breiten Hände, endlich die Verwandtschaft der Farbenspiele, wie das zarte Rosabrotat des Mantels vom Priester oder das Gelbschwarzbrotat am Mantel der Maria, erweisen den innigen Zusammenhang mit dem Lukasaltar der Brera. Das Karnat ist bleich grünlich oder matt rosa. Auch hier liebt er die dünn aufgesetzten Lichter, mit denen er auf farbigem Grund modelliert. Besonders bei den Gewändern kommt er zu glanzschillernden Farben, wenn auch infolge des rauheren Untergrundes nicht zu der Glätte der Oberfläche wie auf den Holztafeln des Brerabildes.

Der Frühzeit gehört unbedingt eine große Aktgestalt, ein heiliger Sebastian in Aigueperse (Taf. 79) an. Die Gestalt erinnert in ihren schweren Formen an den heiligen Christophorus auf den letzten Eremitanifresken Mantegnas (Abb. S. XX), Formen, die Meistern wie Castagno entnommen zu sein scheinen. Die einzelnen Architekturmotive, so das der Tritonen am Kapitell, ferner der Feigenbaum, die runden Baumformen und der Triumphbogen im Hintergrund finden sich auch dort. Anderes wieder erinnert an das Jakobus-Hinrichtungsfresko. Der Körper ist kräftig realistisch herausgearbeitet, fast plump in den Formen und ungeschickt in der Haltung.

Fast alle Tafelbilder hat er auf Leinwand gemalt, so die heilige Eufemia in Neapel, 1454 datiert (Taf. 77, 78), und zwar in feinerer Entwicklung dieser Technik. Er verzichtet auf Grundierung und trägt die Leimfarben direkt auf die grobe Leinwand auf. Wenn dabei auch der Glanz der Farben einem stumpferen Ton weichen muß, so gewährt die Leichtigkeit des Pinselstriches dem Künstler eine bedeutend freiere, schnellere Aussprache. Deshalb zeigen gerade diese Leinwandbilder im Aus-

druck zumeist die lebendigste Stimmung. Das läßt sich freilich nicht von der strengen, etwas leblosen Gestalt der Eufemia sagen, die als das interessanteste Zeugnis für das Antikenstudium des jungen Meisters, wie wir es schon auf dem zweiten Fresko — Jakobus vor dem Richter — beobachten konnten, zu gelten hat. Hier tritt es an der hochaufgerichteten Haltung der Heiligen klar hervor, die wie statuarisch fest in ihrem Steinrahmen steht. Antike Vorbilder haben die einfachen Proportionen, die ruhige Haltung und den Wurf des Gewandes veranlaßt. Wie klassisch-beruhigt wirkt das Steh-



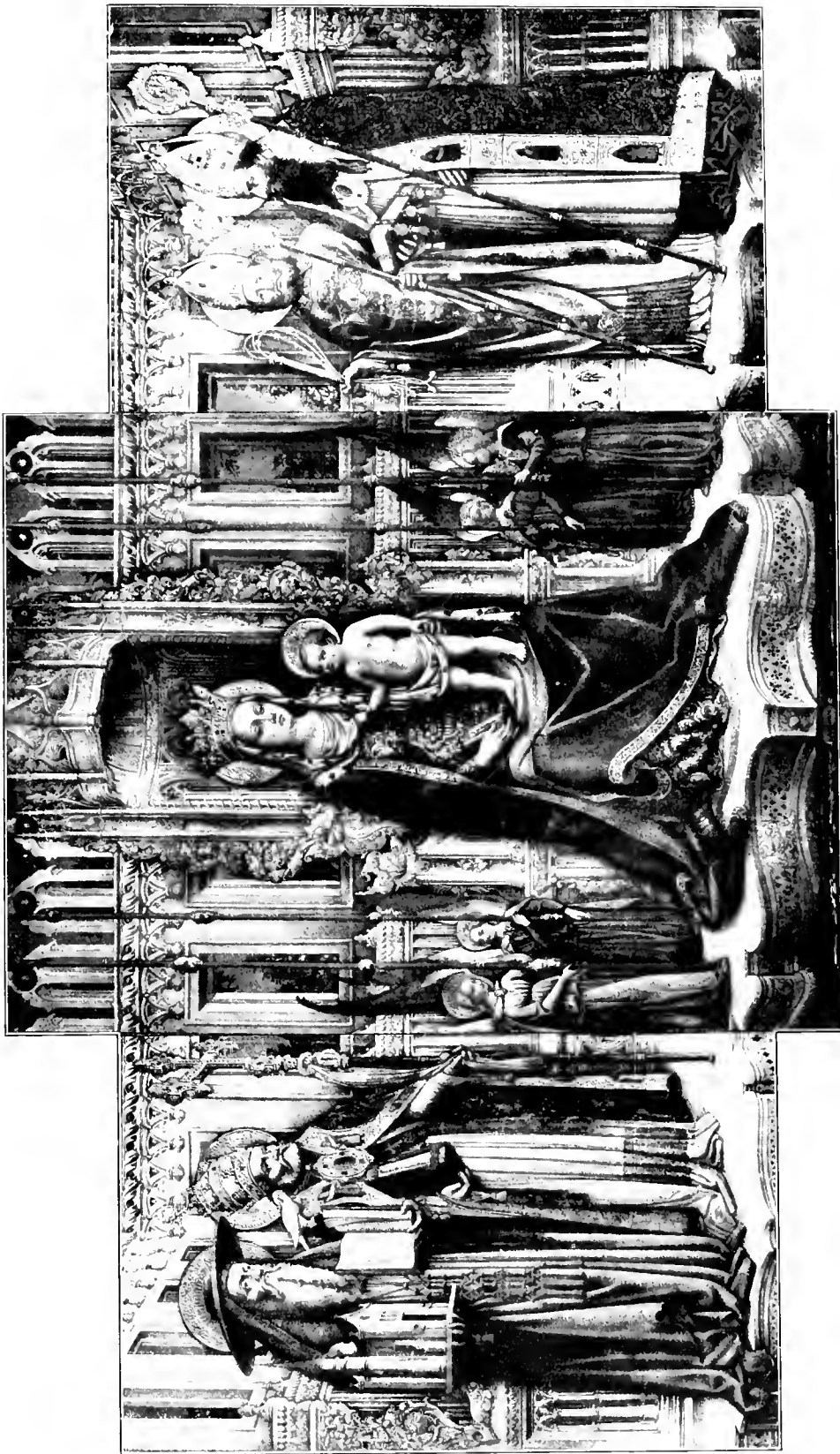
Donatello, Madonnenrelief  
Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

motiv gegenüber der lebhaft aufgerichteten Justina des Breabildes! Auch das Gesicht wirkt in der korrekten Gleichmäßigkeit, wie es von herabwallenden Locken eingefasst wird, durchaus antikisch, selbst in der Leere des Ausdrucks.

An Größe der Gesichtsbildung mit den flachen, scharfgeschnittenen Augen durchaus verwandt und darum zu gleicher Zeit entstanden ist die Madonna Simon (Taf. 80) in Berlin. Das starre Vorsichhinschauen hat etwas Tiefinniges bei der Innigkeit, mit der die Mutter ihr schlafendes Wickelkind — cf. Darbringung im Tempel — an sich drückt. Auch hier haben ihm, wie überall auf den Bahnen seines Naturalismus, Florentiner, und zwar kein anderer als Donatello (Abb. Seite XXXIV) die Wege gewiesen. Freilich zeigt sich neben dem genialen Vorbild die ängstliche Befangenheit des jungen Künstlers. Dazu fehlt ihm, wie übrigens auch weiterhin der höhere Kunstsinn für die

rechte Einordnung der Figuren, der Büsten in den Rahmen. Donatello erscheint monumental, fast cinquecentistisch in der großen plastischen Bildung und der klassischen Vornehmheit der Erscheinung, während die Madonnen Mantegnas mehr etwas Geziertes haben.

Mit dem größten Altarwerk, das er geschaffen, dem Altar in S. Zeno zu Verona (Taf. 81—90), beginnt eine neue Epoche in Mantegnas Kunst, die des bewußten Strebens nach strenger Formenbildung und fester Zeichnung. Wenn irgendwo mit Gelehrsamkeit und künstlerischer Doktrin gemalt wurde, so hier! Fast drei Jahre hat der Künstler an dem Werk gearbeitet. Es ist in vieler Beziehung eine Meisterleistung der Zeit. Das Bedeutsame ist daran die vollkommene Überwindung schwankender mittelalterlicher Auffassung. Wir haben hier den ersten, rein in Renaissanceformen aufgebauten, mit



Maria mit Kind zwischen den Kirchenvätern  
Johannes Alesandri und Antonio da Murano, Venedig, Akademie

Renaissancerealismus durchgebildeten Hochaltar. Welche gewaltige Umgestaltung sich damit in der Dekoration wie in der neugewonnenen Realität der Erscheinungen des Bildes ergibt, zeigt ein Vergleich mit dem zehn Jahre früher gemalten Bild des Giovanni d'Allemagna und Antonio Murano in Venedig (Abb. S. XXXV). An Stelle niedlichen Zierats, schwächlicher Figuren sind kraftvolle Architekturformen und greifbare, plastische Gestalten getreten. Mehr noch wie sonst hat sich dabei Mantegna die Arbeit seines großen Vorbildes Donatello und dessen Altaraufbau im Santo zu Padua zum Vorbild genommen. Er ist leider nicht mehr in alter Form erhalten, aber die Anlehnung Mantegnas ist eine so starke, daß sein Bild zu dessen Wiederaufbau herangezogen ist. Des Malers Aufgabe war, durch plastische Rundung, räumliche Vertiefung und perspektivische Einordnung der Heiligengestalten größtmögliche Wirklichkeitswirkung zu erzeugen. Es handelt sich dabei immer, wie wir schon früher betonten, um die Schaffung eines architektonischen Raumes, den er nach vorn durch Pilaster, Säulen, Girlanden, nach hinten durch schwere Pilaster-Arkaden abgrenzt, ähnlich wie auf den Jakobusfresken (Taf. 2). Malerische Raumbildung war ihm durchaus ferne.

Leider ist der Altar nicht mehr am alten Platze, wo der Lichteinfall dem des Bildes genau entsprach, sondern sehr schlecht im Chor bei entgegengesetztem Licht und dazu viel zu hoch aufgehängt. Die illusionistischen Wirkungen, die bei voller Einheit der Beleuchtung im wirklichen Raum mit der im Bild und beim Zusammenlaufen der perspektivischen Linien im Auge des Beschauers dereinst am rechten Ort herauskamen, gehen damit verloren. Wir sehen jetzt nur die kühle Nacktheit der realistischen Einzelbildungen. Auch die Pracht und Reinheit der Renaissanceformen kommt in diesem kahlen Raum nicht zur Geltung.

Der Einfluß des plastischen Vorbildes hat feste, ja harte Formgebung zur Folge gehabt. Die Haltung der Gestalten hat etwas von statuarischer Starrheit. Die Figuren erscheinen wie aus der Naturform herausgegossen. Alles ist von äußerster Genauigkeit in der Einzelbildung, wie in der Berechnung der Perspektive und des Lichteinfalles. Dasselbe gilt von jedem kleinen Falten- oder Architekturedetail, den Girlanden u. a. Gewiß hat die Madonna in ihrer etwas zeremoniellen Haltung, haben die Heiligengestalten in ihrer Hoheit der körperlichen Erscheinung und in der Klarheit, mit der das scharfe Seitenlicht sie herausmodelliert, etwas Monumentales. Eine gewaltige Realität ist erreicht, aber sie hat unbedingt etwas vom mühselig Erkämpften, aus gelehrtem Studium Errungenem, was übrigens dem Schaffen in der zweiten Hälfte des Quattrocento überall anhaftet. Die Bildung der nackten Formen bei Johannes dem Täufer möge der des oben besprochenen Sebastian an die Seite gestellt werden. Man wird erstaunt sein über die Härte der Umrisse, die Schlankheit der Proportionen und Magerkeit der Formen bei fortgeschrittener Sicherheit der Zeichnung.

Auch die Farben haben ein ernstes Gepräge, nicht frohe Leichtigkeit. Bei Johannes ist das Karnat bräunlich, bei den übrigen mehr ins Rote gehend. Die Plastik der Figuren wird durch das harte Licht und die Schwere der Gewänder erhöht. Der rechte Flügel liegt im Schatten und wirkt dunkel. Den drei Heiligen hinter Johannes sind lastende Mäntel in Gelbbraunbrokat, Grünbrokat und Schwarz übergelegt. Maria trägt ein rotes Kleid und blauen Mantel. Der grünorange-blaue Teppich zu ihren Füßen belebt mit den hellblauen, grünen und gelben Kleidchen der Engel das Mittelstück. Auf dem linken Flügel, wo die Heiligen breit vom Licht getroffen werden, sind die Farben lebendiger. Vor allem leuchtet das Gelb des schweren Mantels des Petrus links hervor. Bei den anderen Gestalten sind die blauen, grünen und violettlichen Mäntel von fast unangenehmer Buntheit, die wieder zerreißt, was die mühsam konstruierte Einheit auf einen Augenpunkt hin und im gleichen Lichteinfall zusammenhalten sollte. Keinerlei harmonische Zu-

sammenstimmung der Farben gibt dem Ganzen etwas Geschlossenes. Die plastische Wahrheit der Einzeldinge in der Natur ist mit der ganzen Energie eines scharfblickenden Geistes erfaßt. Die Gestalten sind wie herausgerissen aus der Natur. Sie sind von überraschender Naturfrische; man betrachte besonders die entzückenden Engelputzen. Alles überherrscht der plastische Gedanke, auch in der konstruierten Raumplastik. Wie Mantegna dies Problem sich stellt, ist etwas ganz Neues. Auch andere haben gleichzeitig mit ihm und zum Teil mit mehr malerischem Gefühl — man denke an Piero dei Franceschi — das gleiche erstrebt.

Aber fast wie ein Ahnen feinerer malerischer Auffassung klingt es aus den drei Predellenstücken, besonders aus der wunderbaren „Kreuzigung“, die sich jetzt im Louvre befindet (Taf. 85—88).

Auch hier die noch schematische Anordnung mit den starken Vordergrundskulissen an den Ecken und der in Figurenanordnung und Felsenaufbau nach den Tiefen führenden Linien in der Mitte. Aber es lockert sich doch schon etwas. Das Licht belebt die Luft, strömt durch die Räume und in die Weite. Keine der Figuren drängt sich aus dem Bild heraus. Das Licht scheint die Oberhand zu gewinnen. Die hell bestrahlte Bodenfläche, die verschiedenfach gelönten



Aus der „Madonna mit dem Kinde in Wolken“  
(Mailand, Principe Trivulzio)

Felskulissen rechts und in der Mitte geben dem Ganzen etwas Vielfältiges. Wir schauen empor zu Gipfeln, auf denen eine Stadt sich breitet, und zu der von Licht zart umfluteten leicht gerundeten Höhe rechts hinten, über der der strahlende Horizont aufleuchtet. Hier fühlen wir über das gelehrte Begreifen hinaus ein intimeres Eindringen in die Schönheit der sonnenglänzenden Natur und der atmosphärischen Abtönungen. Die duftige Ferne, die hinter dem mit festen Linien und Farben gemalten Helm des Soldaten aufleuchtet, bedeutet eine neue Etappe zu malerischer Auffassung. Man sieht, das scharfblickende Auge des Realisten allein ist es, das neue künstlerische Probleme erfaßt. Von besonderer Bedeutung ist ferner die seelische Belebung der Figuren in diesem schmerzreichen Moment. Ausdrucksvoll und zugleich zart in Linie wie Lichtführung ist die Gestalt des Gekreuzigten (Taf. 86). Maria sinkt gebrochen zu Füßen des Kreuzes in die Arme der Frauen (Taf. 87), und wehmütiges Klagen tönt aus dem Innern des händeringenden Johannes (Taf. 85). Die Soldaten, besonders die, welche am Boden um den Rock würfeln, sind nicht nur in ihrer Verkürzung interessant, sondern sie erscheinen uns auch als erste Ansätze zur Genremalerei, ferner zu einer kräftigeren Charakterisierung und zugleich starken Geisteskonzentration der Menschen auf einen Moment hin bedeutsam (Taf. 88). Das bedeutet eine gewisse Höhe in Mantegnas Schaffen. Kein Werk seiner Hand ist so

voller Ausdruck, so sprossend von den verschiedenfachsten Keimen zu neuen Kunstzielen wie diese „Kreuzigung“.

Die beiden anderen Stücke der Predella, in Tours (Taf. 89 und 90), sind nicht von gleichem Reichtum an Bildung, seelischen Gefühlen oder malerischen Effekten. Sie sind härter, klarer, einfacher, aber von eigenartiger Großartigkeit. Wie die Landschaft auf „Christus auf dem Ölberg“ breit und groß in zwei mächtige Massen — rechts der steil aufsteigende Fels, links der mählich sich erhebende Hügel — geteilt ist und die Gestalten fest geformt sind, wie hoheitsvoll Christus sich auf dem andern Stück aus dem Grabe in großer Silhouette vor dem helleuchtenden Himmel aufrichtet, dahinter der mächtige Felsblock, das ist besonders monumental.

Ein schönes Bildchen aus dieser Frühzeit des Meisters ist eine Anbetung der Hirten in englischem Privatbesitz auf Downton Castle, Coll. Rouse Boughthou Knighth (Taf. 91).

Durchaus verwandt der Manier des Zenoaltares ist der „Heilige Sebastian“ in Wien (Taf. 92). Die eckig strenge Zeichnung und magere Formgebung entsprechen besonders dem Johannes dem Täufer oder dem Christus am Kreuz dort im charakteristischen Gegensatz zu dem früheren Sebastian (Taf. 77). Alles ist scharfkantig, hell und klar; die Luft ist durchsichtig, die Details der nahen Architektur wie der weiten Ferne sind von äußerster Genauigkeit. Man bekommt unbedingt den Eindruck, als ob der Künstler möglichst reiche Bewegung im Körper mit starker Heraushebung aller Gelenke geben wollte. Die bewegte, geschraubte Figur hat die ruhigen Vertikalen eines Pilasters zum Hintergrund. Die Antikenreste, ferner die in Wolken links oben dahinjagende Figur eines Reiters, dem Theodorich von Bern am Portal von S. Zeno nachgebildet, erweisen weiterhin, daß das Bild in Verona gemalt ist. Die Landschaft ähnelt der auf der Hinrichtung des Jakobus so sehr, daß man eben auf ein reiches Studienmaterial, das er immer wieder verwendete, schließen kann.

Zarte Lichtführung beginnt die Bronzehärte auf dem „Heiligen Georg“ in Venedig (Taf. 93, 94) zu lösen. Ein feiner Silberglanz liegt über dem Ganzen, leuchtet nicht nur in den Reflexen des äußerst delikate gemalten Panzers, sondern auch über dem blonden Lockenhaar und dem jugendlichen Gesicht, vor allem jedoch über der duftigen Landschaft und dem lichten, blauen Himmel, der mit weißen Wolken überstreut ist. Der Künstler erscheint hier als feinsten Lichtmaler, und man möchte bei der Zartheit der Modellierung des Kopfes, wo nicht scharfe Umrisse und harte Flächen, sondern die Lichter weich formenbildend wirken, fast nicht glauben, denselben Künstler, welcher die Camera degli Sposi gemalt hat, vor uns zu haben. Diese feine Rittergestalt hebt sich, neben dem grüngelblichen Drachen stehend, licht vor lichtem Grunde ab. Harte Architekturen, Triumphbogenreste wie auf den beiden Sebastiansgestalten finden sich nicht mehr. Licht, Luft umspielt malerisch die Gestalt, läßt auch die Girlande oben in Dunst gelöst vor dem Himmel erscheinen. Selbst über den leicht violetten gemalten Rahmenleisten scheint das Sonnenlicht äußerst fein zu vibrieren. Das ist wiederum der feine Lichtmaler Mantegna. Aber er sieht nur das zarte, willkürliche Spiel des Lichtes mit den Farben. Großer malerischer Raumrealismus fehlt. Die Figur steht für sich vor einem unwahr aufgebauten Hintergrund, der wie eine Tapete wirkt.

Vielleicht das erste Zeugnis von Mantegnas Aufenthalt in Mantua bringt eine kleine Darstellung vom Tode der Maria in Madrid (Taf. 95). Durch ein Fenster eilt der Blick hinab auf die Brücke bei S. Giorgio, welche den Lago di Mezzo vom Lago inferiore scheidet, so wie wir es von der Camera degli Sposi aus sehen. Die Komposition erinnert stark an Castagnos gleiche Darstellung in S. Marco (Abb. S. XIV). Die Gestalt links vorn, ebenso Maria sind der entsprechenden Johannesfigur dort nachgebildet. Perspektivische Vertiefung mit ganz scharfer Tiefenflucht der Linien in der Anordnung der Figuren



Albrecht Dürer, Orpheus von Bacchantinnen getötet  
 Federzeichnung nach einem Stich oder einer Zeichnung Mantegnas, Wien, Albertina

wie in dem Blick durch Tor oder Fenster in die Ferne ist da wie hier gegeben. Im übrigen sind die Figuren denen auf der „Kreuzigung“ im Louvre verwandt. Es sind dieselben herben, schwarzbärtigen Köpfe; der eine Apostel rechts neben dem Priester entspricht genau dem hinter den Spielern stehenden Mann. Auch hier die übliche Gruppierung der Figuren wie der Architektur von den Seiten vorn nach der Mitte in die Tiefe hinein. Künstlerisch ist das Bild eine hervorragende Leistung von Mantegnas Pinsel. Das Licht flutet, leicht lösend, über die Gestalten dahin. Der Ausblick durch das Fenster gibt uns ein Landschaftsbild, wie es bis dahin kaum in Italien gegeben war, naturwahr, frisch und fein in dem über den Wassern spielenden Sonnenglanz. Die Aufgabe, getreu ein vor ihm sich breittendes Landschaftsbild wiederzugeben, hat das erwirkt. Wiederum hat schlichte Naturnachbildung neue Erkenntnis gegeben und Mantegna zum ersten Landschaftsmaler gemacht. Der Künstler versteht es hier im Gegensatz zu den tieferen Tönen des Interieurs schon den feinen Dunst im Freilicht und den zarten atmosphärischen Hauch wiederzugeben.

„Bronzeköpfe“ hat er gebildet; das Porträt des Kardinals Lodovico Mezzarota in Berlin (Taf. 96) gibt das glänzendste Beispiel dafür. Feste Zeichnung, scharfer Umriß, drahtartige Haarlocken; die Augenlider, die glatten Licht- und Schattenflächen, die Falten wie aus sprödem Metall. Die Technik ist dünne Tempera. Die Farbe ist mit feinsten Pinselstrichen aufgetragen, bald dichter, bald dünner, je nach der Helligkeit und Leuchtkraft des Farbtones. Neben dem rötlichen Gesicht, das sich von blaugrünem Grund abhebt, leuchten das Rot des Kardinalsgewandes, das Weiß des Überkleides und das etwas kräftigere Rot des Moiréseidenmantels glänzend heraus. Etwas von herber Sentimentalität liegt auf dem Gesicht, in der harten Manier und dem Augenaufschlag. Der Wahrheit entsprach das kaum. Wir wissen, daß der Dargestellte ein Lebemann war, „Lucillus“ in seinen Kreisen genannt. Die Formen mögen der Natur entsprechen. Dem Künstler fehlt die Begabung, den Hauch des Individuellen auf das Porträt zu legen. So viele Porträts er gemalt hat, sie sind ihm immer nur lebendig geworden, wenn er sie in irgendeinem aktiven Moment darstellen konnte. Dabei ist dieses Porträt, was Erhaltung betrifft, eines der besten Werke Mantegnas.

Das läßt sich nicht in gleichem Maße von dem Profilporträt des jungen Kardinals Francesco Gonzaga in Neapel (Taf. 97) sagen. 1460 noch auf der Universität in Pavia, ist er 1461 von Papst Pius II., der auf dem Konzil in Mantua war, zum Kardinal ernannt worden. Die charakteristische Profilinie erfaßte der kühl beobachtende Blick des Meisters besser als das Facegesicht. Wir erkennen darin das „Gonzagaprofil“ leicht wieder. Übrigens zeigt sich auch bei diesen beiden Porträtbildern das gleiche Ungeschick im Ausschnitt der Büste, wie auch bei den Halbfigurenmadonnen.

Als ein Porträt von des Meisters Hand hat man neuerdings auch den energisch geformten, herben Kopf eines jungen Mannes in den Uffizien zu Florenz erkannt (Taf. 98).

Was den Madonentypus betrifft, so hatte sich derselbe auf dem Zenoaltar aus dem Zeichnerischen in eine vollere Form gewandelt, ohne jedoch das Steif-Zeremonielle zu überwinden. Auf einem Madonnenbild in Sammlung Poldi-Pezzoli (Taf. 100) wird trotz gewisser Strenge das Gesicht der Madonna ausdrucksvoller. Die Mutter drückt auch hier ihr schlafendes Kind innig an sich. Mit dem Simonbild (Taf. 77) verglichen ist der Fortschritt ein bedeutender: dort Maria flächenhaft in den Rahmen eingezwängt, hier volle Rundung. Das Knie ist zugefügt. Das Kind ist plastisch herausgearbeitet. Luft und Raum strahlt ringsum. Mutter und Kind bilden ein in sich abgerundetes Stück, ein Tuch umfaßt beide. Zuerst findet sich hier das herabhängende Tuch als Hintergrund, wie es von Giovanni Bellini, dem Schwager Mantegnas, oft genug wiederholt ist. Die Farben sind heiterer und frischer als gewöhnlich: das Gewand hellrosa goldmeliert,





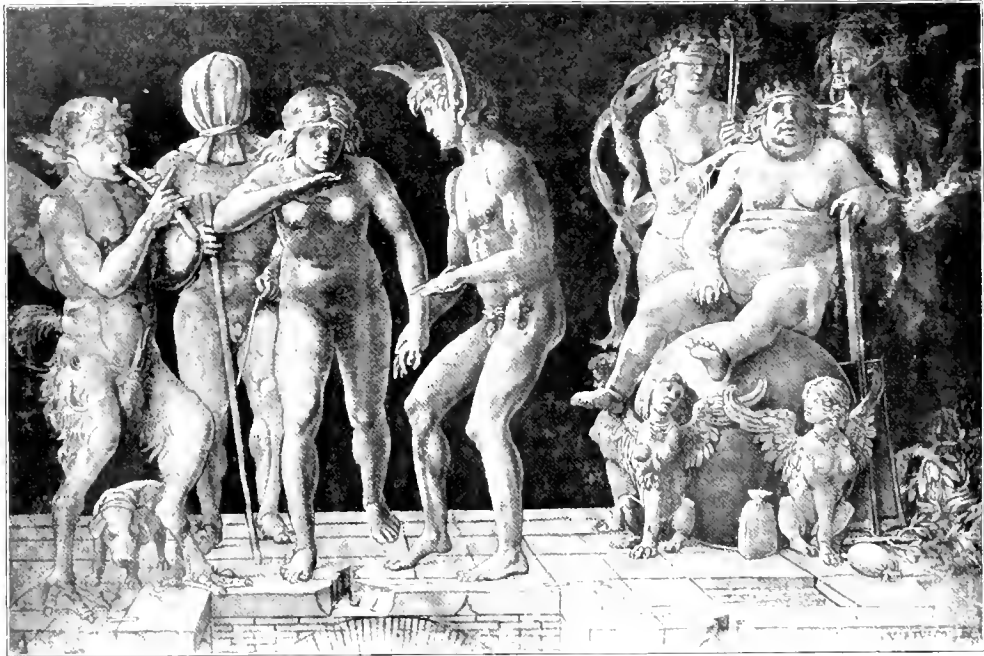
# Judith

Getuschte Federzeichnung Mantegnas im Handzeichnungen-Kabinett der Uffizien in Florenz

der Mantel blau mit grünem Umschlag, das Tuch bräunlich — einst wohl warmrot —, rechts und links davon hellrosa Streifen. Der Typus der Madonna, rund und fein, ist dem der „Anbetung der Könige“ (Taf. 101) verwandt.

Früher noch ist ein Madonnenbild in Bergamo (Taf. 99). Es zeigt noch mehr zeichnerische Strenge. Die Formen sind schlanker, die Malweise ist flacher. Das Kind ähnelt dem auf der Darbringung im Tempel (Taf. 106), aber es muß bei all den Härten vor dem Triptychon gemalt sein. Im Ausdruck ist der Kopf der Maria von bronzener Festigkeit. Koloristisch herrscht, wie auf dem Mezzarota-Porträt (Taf. 96), das kühle, lichte Rot des hartfaltigen Moiréstoffes.

Neue, große Formplastik entwickelt dann das aus der Schloßkapelle der Gonzaga stammende Triptychon in Florenz (Taf. 101–106). Zwar die Landschaft betreffend zeigt



Allegorie der Fortuna und der Virtus  
Getuschte Federzeichnung Mantegnas im Britischen Museum in London

es zwar gewisse Härten, indem ein phantastisches Gebilde aus verschiedenfachen der Natur entnommenen Einzelmotiven zu einer Art Kulissenhintergrund zusammengebaut wird. Die nüchternen Felsenformen, der kalte Himmelston, die sorgfältig gezeichneten Pflanzen, selbst die vielen kleinen Steinchen lassen deutlich ein anderes künstlerisches Streben erkennen. An Stelle jenes im freien Blick auf die Natur gewonnenen Gesamteindrucks tritt hier kleinliche Detaillierung. Die Gesamtwirkung ist fast lustig bunt und klar bei einem Glanz der Oberfläche, die etwas vom polierten Stein hat. Die Lichter setzt er mit Gold auf. Die Farben sind prunkend in buntem, lustigem Durcheinander. Rot findet sich in den verschiedensten Nuancen, vom lichtesten Hellrot, scharfem Mittelton bis zu kaltem Karmin und Violett, besonders bei den „Heiligen drei Königen“. Der gelbe Mantel kehrt auf jedem Bild, bei Joseph oder einem der Apostel wieder. Mit großer Feinheit ist der stoffliche Charakter der glänzenden, zum Teil schwer

seidenen Gewänder herausgebracht und mit äußerstem Raffinement ist die mit farbigen Steinen, Pilastern, Reliefs, Ornamenten und Säulen geschmückte Wand der Darbringung im Tempel gebildet. Maltechnisch ist dies Bild ganz vorzüglich. So sehr jedes Einzelne der Gestalten, der Ornamente, des Hintergrundes bei den starken Lokalfarben für sich hervortritt, so überraschend ist doch die beherrschende Gewalt des helleuchtenden, breiten Lichtes. In dieser Künstlerseele lebt zu dem festen Formgefühl ein ganz außerordentlicher Sinn für feine Lichtmalerei. Die Zeit hat es nicht zur Entwicklung kommen lassen. Der Maler Mantegna beugte sich dem Plastiker. Bei einzelnen Gestalten, besonders bei den drei Königen überrascht die Pracht der Köpfe, die in vollendeter Plastik nicht etwa hart plastisch, sondern farbig leuchtend bei breitem Licht gebildet sind. Das Karnat ist warm und zu meist wie bei den Frauen auf dem rechten Flügel (Taf. 104) von wirklich koloristischen Reizen.

Dem Triptychon und seiner im Kleinen gußartig geformten Plastik verwandt ist der „Ölberg“ in London, Nationalgalerie (Taf. 107 u. 108). Ein Vergleich mit der gleichen Darstellung auf der Predella des Zenoaltars (Taf. 89), mit dem es fälschlicherweise in die gleiche Zeit gesetzt wird, läßt weiterhin den Fortschritt in großgestaltete, feste Form erkennen. Der Sinn für die sinnliche Realität ist noch gesteigert. Auf dem frühen Stück ist die Fläche mit zahlreichem Detail überfüllt, die Landschaft breitet sich außergewöhnlich weit aus, die Figuren verlieren sich. Schauen wir näher hin, so erkennen wir scharfe Zeichnung bei hartem Licht, magere Formen, eckige Bewegung, naß aufliegende Gewänder mit gebrochenen Falten. Wie viel fortgeschrittener ist die Londoner Darstellung. Die Gestalten sind zu großen, voll gebildeten Massen angewachsen und zugleich ist die Struktur des Bildes, der Aufbau wesentlich fester und zugleich kontrastreicher geworden. Die dünnlinige, hartkantige Durchsichtigkeit, die noch etwas vom wesenlosen Schein der Gotik hatte, ist geschwunden. Weich bildet sich alles zu fast körperlicher Rundung im Licht — nicht nur der menschliche Organismus, sondern auch die ihn umschließenden schweren Wollgewänder. Von kleinlichem Detail ist nichts mehr zu sehen. Und was noch wichtiger ist, Mantegna arbeitet auf eine große künstlerische



Madonna mit dem Kinde und einem Engel  
Federzeichnung Mantegnas im Britischen Museum in London

Wirkung hin. Der Künstler sucht die Figuren möglichst gewaltig herauszuholen, nicht allein durch größere Gestaltung, sondern auch durch die Behandlung des Hintergrundes. Die Landschaft bedeutet hier nichts mehr für sich. Sie ist scharfklinig kontrastreich gebildet, um in ihrer festen, plastischen Struktur und zugleich in den harten, unruhigen Lichtern die Wucht der menschlichen Erscheinungen zu erhöhen. Hinzu kommt die mehr entwickelte Lebenswahrheit bei den in tiefem Schlaf versunkenen Jüngern wie bei dem betenden Christus. Das ist der Sieg der Form als schwere, raumfüllende Masse. Jene harte Bildung der Formen, wie sie die beiden Porträts (Taf. 96 und 97) von 1460 und 1461, die beiden bald darauf gemalten Madonnen (Taf. 99 und 100), aber auch der „Heilige Georg“ (Taf. 93 und 94) zeigen, ist hier wie schon auf dem Triptychon (Taf. 101—106) verschwunden. Man ist erstaunt ob der großen Fülle und sinnlichen Realität der Formen, wo jede zeichnerische Schärfe überwunden ist.

Wir hatten an den Madonnen und der kühlen Härte des Ausdruckes gesehen, daß es dem Meister zum Madonnenbild eigentlich an liebevoller Auffassung fehlte. Zwar hatte er das Kind realistisch gebildet, in Schlaf versunken oder eben aufwachend. Maria, die Mutter, hatte anfänglich einen der strengen, antikisierenden Plastik Donatellos entnommenen Typus. Immer war ihr Ausdruck herb und kühl geblieben. Eine kleine Madonna in den Uffizien (Taf. 109) zeigt ihn lebendiger, und zwar offenbar unter florentinischem Einfluß. Dieses Oval des Gesichtes, das lange Lockenhaar, die reiche Bewegung, die durch die Figur geht, ferner die klare Ordnung der Falten, der blaue Mantel, wie er über das hellrotfarbige Kleid breit gelegt ist, all das erinnert an Florenz. 1466 war Mantegna dort, 1467 in Pisa. Der Hintergrund möchte fast vermuten lassen, daß er in den Marmorbrüchen von Carrara war. Das Bild könnte so 1466/67 gemalt sein, aber auch einige Jahre später. Die Ähnlichkeit des Kindes mit den verkürzt gemalten Kindern oben an der Camera-degli-Sposi-Decke — der kleine, sorgsam gezeichnete Körper, das kurze Drahthaar — läßt als äußerste Grenze 1474 annehmen. Die Malweise ist von zartester Delikatesse und einer Feinheit, wie sie sich in späteren Jahren nicht mehr findet. Schon darum ist die übliche Datierung in die neunziger Jahre zurückzuweisen.

Mit diesem Bild schließt eine reiche künstlerische Tätigkeit des Meisters auf dem Gebiete des Tafelbildes ab. Es folgen nun bis 1495 einige Stücke, deren Datierung schwierig ist. Die Fresken der Camera degli Sposi, der Cäsartriumphzug und die Fresken in Rom beschäftigten ihn seit 1468 allzusehr. Es ist seine dritte, die klassizistische Epoche der großen Wandmalerei.

Eine neue Wandlung offenbart die Madonna mit dem stehenden Kind, von Cherubim umgeben, in Mailand (Taf. 110). Hier setzt eine andere Maltechnik ein, die er sicher seinem Schwager Giovanni Bellini entnommen hat. Das sind dessen glänzende Lokalfarben, ein strahlend rotes Gewand, blauer Mantel, leuchtendes Karnat mit dem glatten, kräftigen Farbenauftrag, wie sie seit Antonello da Messinas Rückkehr aus den Niederlanden besonders von Giovanni Bellini in üppigster Weise entwickelt wurden und schließlich die Grundlage zu dem glänzenden Kolorit der Venezianer bildeten. Eigenartig ist, wie leicht sich Mantegna im Tafelbild von anderen bestimmen läßt. Sein realistisches Streben konnte bei diesen zeremoniellen Stücken nicht zur Aussprache kommen. Die Wirkung des Bildes ist eine durchaus kalte in seiner harten, metallenen Plastizität. 1485 mag es gemalt sein; damals wird auch von der Isabella d'Este eine „Madonna mit Cherubim“ erwähnt. Der Typus der Maria ist durchaus antik, wie es seiner klassizistischen Epoche (bis 1494) entsprach.

In das Ende dieser Epoche gehört ein Bild mit dem stehenden jugendlichen Christkind, welches die Weltkugel hält, neben ihm links Johannes, rechts Maria und

Joseph, in London (Taf. 111). Wenigstens haben wir Grund, das nach der Unersetzlichkeit der Kinder, der Feinheit der Zeichnung zu vermuten. Eigenartig ist das Motiv, das im übrigen der italienischen Kunst fremd ist. Die Gestalt des in die Weite schauenden, hoheitsvoll dastehenden Christusknaben hat in der ganzen Schlichtheit der Formgebung etwas Monumentales. Bescheiden zurücktretend weist der kleine Johannes auf ihn. Weniger gelungen ist der Kopf des Joseph, der besser fehlte, und das Profil der sich niederbeugenden Maria. Breit legt sich das Licht über alles. Ruhige Licht- und Schattenflächen resultieren. Die Verwandtschaft des



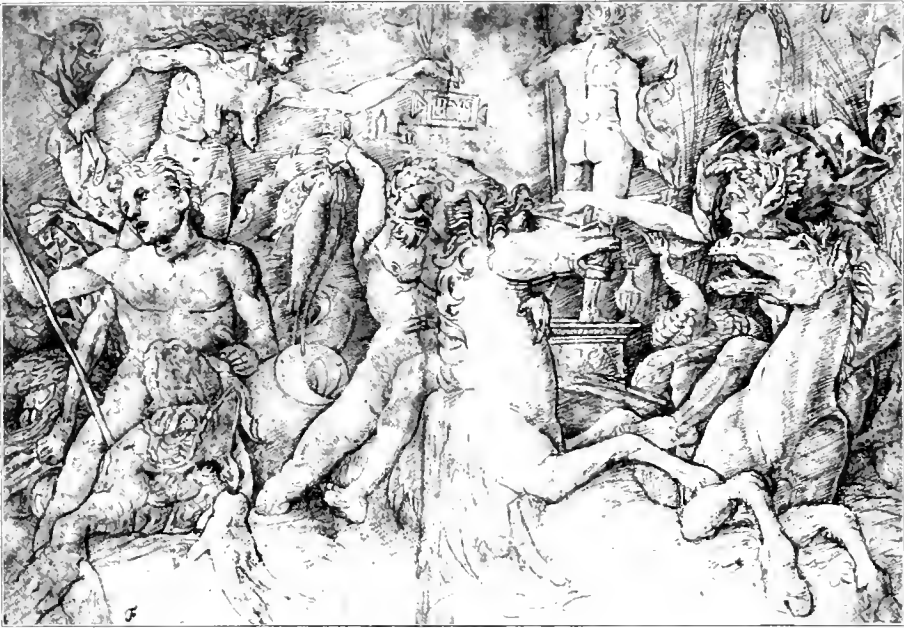
Mars, Venus und Diana  
Getuschte Federzeichnung Mantegnas im Britischen Museum in London

Christkinds mit dem Johannes auf folgendem Bild weist in die Jahre 1493/1494.

Wir sind damit aber schon in die letzte Epoche des Meisters eingetreten, in der die frische und lebensvolle Wirklichkeitsgestaltung sichtlich ermattet und eine mehr akademische hoheitsvolle Kühle und Steifheit über die Darstellungen kommt. Er geht zum monumentalen Altarbild der Madonna zwischen Heiligen über. Auch antiker Einfluß scheint von neuem tätig. Da ist zuerst die Madonna della Vittoria (Taf. 112 und 113) zu nennen, ein Meisterstück des Künstlers, das als Altarbild gegenüber dem Zenoaltar interessante Vergleiche ergibt. Wenn der Naturalist und Problematiker des Raumes der einst fast nüchtern jede der Gestalten einzeln für sich plastisch in den konstruierten Raum hineinordnet, hat er jetzt, nach vierzig Jahren, ein entwickeltes Gefühl für die große geschlossene Komposition, für feine Linienstilisierung gewonnen. Er ist freilich da nicht der Erfinder, sondern folgt nur dem Fortschritt der Zeit. Leonardo da Vinci hat er das Motiv der in der Mitte aufgerichteten Figurenpyramide entnommen: Maria, die Spitze bildend, links der Stifter Francesco Gonzaga, rechts die heilige Anna. Erstere erinnert mit der segnenden Hand direkt an Leonardos Grottenmadonna, und es ist nicht unwahrscheinlich, daß Mantegna, vielleicht 1495 in Mailand weilend, dort Leonardo persönlich kennen lernte. Ob darum auch die Orangenlaube Beziehungen hat zu den prachtvollen Baumgewinden des sog. Saales delle Assi im Castello Sforza zu Mailand, ist insofern zweifelhaft, als Mantegna doch ähnliche Motive schon in der Camera degli Sposi verwendet hat. Die übrigen Gestalten sind räumlich rings um die Hauptfigur

gruppiert, vorn kniend der Stifter und die heilige Elisabeth, die Heiligen Georg und Michael in der Mitte, den Schutzmantel der Maria über den Marchese haltend, hinten die Heiligen Andreas und Longinus.

Die Ausführung ist von echt mantegneskem Positivismus: der schillernde Panzer des Feldherrn, das hartbrüchige moiréseidene Kleid der Maria, der farbige Stein des Thrones, das Steinrelief des Sündenfalles, all das kleine Detail, die Blätter der Orangenlaube u. a. sind scharf herausgearbeitet. Außergewöhnlich reizvoll ist Maria mit dem Kind (Taf. 113), denen mit lichtem Ton ein zartes Karnat gegeben wird. Die Gestalten sind in ihrer Formengröße von einem vollendeten Kenner der menschlichen Erscheinung gebildet. Das Ganze, die Komposition wäre monumental cinquecentistisch zu nennen,



Kampf der Tritonen

Nach Mantegna. Sammlung des Herzogs von Devonshire auf Schloß Chatsworth

wenn der Künstler nicht auch hier in seinem Detailrealismus steckengeblieben wäre. Aber so ist es zwar zu einer schön aufgebauten Gruppe gekommen, die jedoch in einem steifen, zeremoniellen Akt erstarrte. Die Wirkung des genau berechneten, von rechts oben über die Gestalten fallenden Lichtes wird, wie so oft, durch den ungünstigen Hintergrund und den Einfall des Lichtes von dort sehr beeinträchtigt. Trotzdem hat das Gemälde als eine der vorzüglichsten Kompositionen des Meisters zu gelten, bedeutsam deswegen auch, weil es für Correggios erstes Hauptwerk (in Dresden) vorbildlich gewesen ist. Ein Vergleich würde sofort das ganz andere Streben des Schülers offenbaren. An Stelle plastisch männlicher Formengröße, sicherer Zeichnung und quattrocentistischer Sorgfalt treten weiche Formen, duftige Malweise, Schmiegsamkeit in den Bewegungen bei einer mehr weiblichen Anmut.

Noch härter ist ein anderes großes Altarbild in Mailänder Privatbesitz (Taf. 114 und 115). Die Hauptschuld muß der Schülerbeihilfe zugeschrieben werden. Die Komposition an sich ist monumental, wenn auch die Madonna zwischen Cherubim schwebend ein

wenig unbewegt und schwer hinter den vier großartigen Heiligengestalten wirkt. Aber es ist so hart gemalt und ausdruckslos, daß an vollständige Eigenhändigkeit nicht gedacht werden kann. Sicher von des Meisters Hand sind die drei musizierenden Engel an der Orgel unten, die voller Ausdruck und Innigkeit sind (Abb. S. XXXVII).

Ein drittes großes Altarbild, Maria zwischen zwei Heiligen, in London (Taf. 118), einige Jahre später gemalt, bringt eine weitere Verhärtung der Formgebung und Abkühlung des Ausdruckes. Die Falten sind blechern und scharf gebrochen, die Fleischbehandlung trocken, keinerlei stoffliche Wirkung. Johannes erinnert an den Johannes auf Botticellis Altarbild von 1485 in Berlin. Mantegna mag es während seiner zweiten Romreise gesehen haben; die Abhängigkeit ist hier jedoch zweifellos. Magdalena erscheint wie einer antiken Gewandstatue nachgebildet. Die Haltung der Arme, die Wendungen des Kopfes u. a. sind genau symmetrisch gegeneinander berechnel. Der greise Künstler schafft scheints aus altem Schatz, frisches Leben weiß er nicht mehr zu geben.

Besser ist ein verdorbenes Halbfigurenbild in Dresden (Taf. 116 und 117). Die Malweise, die feine Behandlung des Lichtes, wie es über die seidenen Kleider und das zarte Karnat hinwegeilt, besonders bei Maria und dem Kind, steht der Vittoria-Madonna sehr nahe und hat auch etwas von deren Ausdruck. Weniger hervorragend

sind Joseph, Elisabeth und Johannes, die etwas nüchtern und schematisch gebildet sind.

In die letzte Zeit gehört eine Pietà in Kopenhagen (Taf. 119), wo der Hintergrund eine Wiederholung desselben auf der Madonna in Florenz (Taf. 109) ist. Der Farbauftrag und die Zeichnung sind von fast abstoßender Härte. Zu der harten Modellierung des Körpers kommt ein knitteriger, kleinlicher Faltenwurf. Das Motiv des von zwei Engeln aufgerichteten Christus geht auf Giovanni Bellini zurück, bei dem es öfters wiederkehrt. Die Bezeichnung Andreas Mantinias findet sich schon in der Camera degli Sposi. Das Bild muß spät, nach 1500, gemalt sein.

Wie ganz anders wirkt dagegen eines der berühmtesten Meisterstücke Mantegnas, die „Klage um den Leichnam Christi“ in Mailand (Taf. 120—122). Die Lebensenergie



Ein kranker Mann  
Federzeichnung Mantegnas (?) im Britischen Museum in London

des Meisters flammt in einstiger Rücksichtslosigkeit auf. Der alte Künstler stellt uns noch einmal die Natur in grandioser Wahrhaftigkeit vor. Man hat es nicht geglaubt, daß der alte Greis sich noch so jugendlichen Neigungen, der stürmerischen Begeisterung für eine fast häßliche Realbildung hingeben konnte und hat das Bild vierzig Jahre früher angesetzt. Es hätte wegen seines Realismus keinen Käufer gefunden, oder der Meister wäre so stolz auf die perspektivische Zeichnung gewesen, daß er es nicht hätte missen wollen. Darum wäre es bei seinem Tode noch in seinem Atelier gewesen. Bei näherem Studium jedoch erkennt man viele Ähnlichkeiten gerade mit späten Bildern. So Maria, cf. Dresden (Taf. 116); der verkürzte Körper, cf. rechts an „Jugend vertreibt das Laster“ (Taf. 66); die Gewandfalten, cf. Londoner Bild (Taf. 118). Die Zeichnung ist von vorzüglicher Güte. Die Farbe ist von äußerster Feinheit und bildet ein zartes koloristisches Ensemble zusammen mit den hell, breit aufgetragenen Lichtern. Auf rosa meliertem Stein und rosa Kissen — dahinter ist ein grünlicher Streifen — liegt der bleiche, schon grünlich erbleichende Leichnam von schweren Formen, bedeckt mit einem weißen Tuch. Das Karnat der klagenden Maria und des Johannes wirkt auf rötlichem Grund wärmer; violett und kräftig grün sind die wenig sichtbaren Ärmel. Die Zartheit des Farbauftrages und die Tiefe des Ausdrucks lassen uns das Abstoßende des derb realistischen Motives vergessen. Es ersteht bei der großartigen Formgebung und der erschütternden Wahrheit eine Wirkung von edelster Monumentalität. Die bittere Wahrheit des grausigen Todes, der herbe Schmerz der Zurückgebliebenen, von denen nur die Köpfe sichtbar werden, das ist kaum wieder gleich groß gegeben. Fast scheint etwas schweres nordisches Blut in den Adern dieses großen Italieners zu fließen, und wir begreifen, daß gerade Albrecht Dürer von höchster Begeisterung für Mantegna hingerissen wurde. Nicht nur seine Leinwandmaltechnik übernahm er, sondern kopierte auch Zeichnungen (Abb. S. XXXIX) und ahmte Stiche seiner Hand nach.

Ein anderes spät datiertes Werk, der „Triumphzug des Scipio“ in London (Taf. 124, 125, 126), 1504 bestellt, 1506 vollendet, greift dagegen wieder auf die klassizistische Weise und den „Triumphzug Cäsars“ zurück. Indes ist die Zeichnung flüchtiger, die Bewegung der Gestalten lebendiger, die Haltung weniger streng. Wir merken deutlich, wie des Künstlers Linienführung bei der regen Tätigkeit der letzten Jahre an Schwung zugenommen hat, freilich auch flüchtiger geworden ist. Das lange Relief ist dreigliedert; von links und von rechts schwingt die Bewegung an, um in der Mitte in einer in sich geschlossenen Gruppe einen Ruhepunkt zu finden. Dabei gibt er den Gestalten beinahe eine zu erregte Pose. Die Technik zeigt weiße Farbe, lasiert auf schwarzem Grund, die Formgebung ist etwas oberflächlich, die Gewandung reichfaltig, fast unruhig. „Prophet und Sibylle“ (Taf. 123) hat noch als eigenhändiges Werk zu gelten. Es mag um 1495 entstanden sein. Die Ähnlichkeit der Typen, der Gewandbehandlung, mit denen der Madonna della Vittoria sprechen sehr dafür. Diese grau in grau gemalten Stücke in der sicheren Zeichnung und guten Charakteristik der Köpfe heben sich als eigenhändige Arbeit Mantegnas gegenüber anderen ebenfalls in Grisaille gemalten kleinen Bildern (Taf. 129–134) heraus, die höchstens auf Zeichnungen des Meisters zurückgehen. Sommer und Herbst (Taf. 125) sind die besten von den Schülerstücken.

Ein weiteres Stück, das sich ebenfalls im Nachlaß des Meisters befand, ein heiliger Sebastian in London (Taf. 127), läßt schon den völligen Verfall seines Könnens erkennen. Aufgeregte Bewegung, unruhig flatternde Falten, flüchtig gebildete Formen, ein verzerrter Gesichtsausdruck wirken greisenhaft. Es ist nichts mehr von einstiger Klarheit der Vorstellung, plastischer Kraft der Formgebung. Ein Vergleich mit der fast plumpen Schwere der frühesten Aktfigur (Taf. 79) oder der lebendigen Linienführung und Stilisierung auf dem Wiener Sebastian (Taf. 92) fällt nicht zugunsten des späten Werkes aus.



Als ein Werk der Spätzeit, das zugleich ein von ihm gerne behandeltes Motiv, Judith mit dem Haupt des Holofernes bringt, befindet sich in Sammlung Pembroke (Taf. 128). Die anderen Stücke derart (Taf. 132, 135) sind nach seinem Entwurf ausgeführt.

In der Ausführung unbedeutend ist eine „Anbetung der Könige“ in Halbfigur (Taf. 129). Die Typen sind denen des Familien-Bildes in der Grabkapelle Mantegnas (Taf. 68, 69) nahe verwandt. Es kann ebensowenig, wie eine Reihe ähnlich schulmäßiger Stücke (Taf. 129, 130) als ein eigenhändiges Werk des Meisters angesehen werden. Wir verweisen diese Arbeiten in die Schule Mantegnas.

Von einer neuen, historisch bedeutsamen Seite zeigen die Stiche uns Mantegna. Als Zeichner und Kupferstecher ist er eine Persönlichkeit für sich. Schon bei den Bildern war es uns klar geworden, daß der feste Strich der Linienführung, die klare Konzeption der Form in bestimmtester Modellierung des Künstlers Größe ausmachte.

So erscheint er in seinen Zeichnungen und Stichen als der vollendetste Meister der Zeichnung. Wir begreifen, daß derartige Stücke jugendlichen Künstlern als Studienvorlagen dienten. Denn solche Vorlageblätter zu liefern galt zunächst als die Aufgabe des Kupferstiches, wie er von den beiden Hauptmeistern Antonio Pollajuolo und Andrea Mantegna u. a. verfolgt wurde. Darum geben sie gerne Akte in den verschiedenen Stellungen und Bewegungen. Nur wenige Stiche hat Mantegna selbstausgeführt: das wunderbare „Bacchanal bei der Kufe“, ein Meisterstück kraftvoller Zeichnung und fester Formgebung (Taf. 131 und 132), die beiden lebendig bewegten Kampfszenen zwischen Tritonen (Taf. 133–135), das derb realistische „Bacchanal mit Silen“ (Taf. 136 und 137), die besonders fein durchgebildet auf der Erde hockende Madonna (Taf. 130), endlich das monumental im großen Stil der letzten Zeit gestaltete, wohl letzte Stück „Christus zwischen Andreas und Longinus“ (Taf. 138), das sind zweifellos von dem Meister selbst auf die Kupferplatte gearbeitete Stiche. Sie offenbaren eine außerordentliche Klarheit der Formvorstellung bei scharfer Umrißzeichnung



Entwurf zu einer Statue Virgils  
Mit der Feder retuschierte Zeichnung Mantegnas (?) in der Sammlung  
des Louvre zu Paris

und sicherer Schattierung mit einfachen Parallelstrichen. Sie sind von einer Kraft der Bildung, wie sie nur seine eigenen besten Werke noch zeigen, und übertreffen alles, was zeitgenössische Künstler gegeben haben. Mantegna erscheint auch da als der größte Schüler des ersten Quattrocentobildhauers, des Donatello. Die ersten Stücke, in abgegebildeter Folge entstanden, lassen in ihren eckigen Bewegungen, der harten Linienführung die Abhängigkeit von der harten Bronzereliefplastik erkennen. Später gibt der Grabstichel mehr runde Formen und große Gestalten.

Dazu kommt noch eine große Zahl von Schülerstichen (Taf. 139 – 145). Der beste davon ist die vorzügliche „Grablegung“ (Taf. 139 und 140). Nur ein gewisser Schematismus der Griffelführung läßt Zweifel an der Eigenhändigkeit aufkommen. Jedenfalls geht sie auf eine glänzende Zeichnung Mantegnas zurück. Bei solchen Werten hat natürlich jede echte Zeichnung des Meisters besondere Bedeutung. Ein Entwurf zu dem Jakobusfresko mit dem „Gang zum Gericht“ (Abb. S. XVIII) wurde schon genannt und ist interessant wegen der Aktstudien für die Soldaten rechts. Andere Zeichnungen machen in der Sorgfalt der Linienführung den Eindruck, als ob sie zur Vorlage für Stiche bestimmt wären, so eine Judith in den Uffizien (Abb. S. XLI), datiert 1491, die einst in Silberstift, später mit Feder überarbeitet wurde. Girolamo Mocetto hat sie denn auch gestochen. Eine Allegorie der Fortuna und Virtus in London (Abb. S. XLII) ist von Zuan Andrea gestochen, der Mantegnas Hauptstecher war und auch gegen dessen Willen Zeichnungen, nicht ungestraft, nachgebildet hat. 1475 wird von einem Streit zwischen beiden geredet. Mantegna ließ ihn und seinen Freund Simone d'Ardizoni verprügeln. Mantegna suchte Stecher für sich zu gewinnen und war wohl anfänglich nicht selbst als Stecher tätig. Eine Madonna (Abb. S. XLIII), ferner Mars, Venus und Diana (Abb. S. XLV) im Britischen Museum, sollten sicher dem gleichen Zwecke dienen. Andere Stücke, wie eine Zeichnung mit Tritonen in Chatsworth (Abb. S. XLVI), ein liegender Mann im Britischen Museum (Abb. S. XLVII), sind nur Nachzeichnungen nach Stichen. Auch der Entwurf zu einem Virgildenkmal ist nicht eigenhändig (Abb. S. XLIX). Besonders interessant ist eine 1494 datierte Zeichnung Albrecht Dürers in Wien (Abb. S. XXXIX), die sicher nach einer Zeichnung oder einem Stich Mantegnas ausgeführt ist, ein interessanter Erweis für Dürers erste italienische Reise und für die einstige erzieherische Verwertung der Stiche und Zeichnungen großer Meister. Damit berühren sich in geistiger Wahlverwandtschaft die beiden größten Meister der gestrengen Zeichnung, Albrecht Dürer und Andrea Mantegna.

Schauen wir zurück. Eine Künstlergestalt von außerordentlicher Energie und wunderbarer Zielbewußtheit steht vor uns, ein Realist, wie es von gleich lebendiger, energischer Erkenntnis und Rücksichtslosigkeit nicht viele gegeben hat. Sein Auge will die Natur, die ganze Welt der Erscheinungen erfassen. Eine gewaltige Vorstellungskraft lebt in ihm und vermag das Erschaute im Bilde festzuhalten. Emporgewachsen ist er aus einem gärenden Grunde. Noch war es nicht entschieden, wohin sich die Entwicklung wenden sollte. In seiner eigenen energischen Weise dehnte er das Wirklichkeitsproblem, das die Frührenaissance zunächst nur auf das Figürliche in Anwendung gebracht hatte, auf die Raumbildung aus, wozu ihm die wissenschaftlichen Interessen der Zeit für Linienperspektive und Verkürzung Anregung gaben. Dies Raumproblem wurde des Künstlers Mantegna Lebensziel. Höchst interessant ist es, welche Lösung unser Meister fand. In ihm als Oberitaliener lebte ein feiner Farbensinn. Farbe und Licht, die hellleuchtende Einigung beider im Freilicht, hätte das darum nicht sein Ziel, und die Landschaft, ihr weiter unendlicher Raum, hätte sie nicht schon damals wie in der Moderne die Aufgabe der Malerei werden können? In der Tat zeigt Mantegnas Werk in den Jahren, als er sich der feinen Tafelmalerei ergab, Ansätze dazu. Die Bilder zwischen

1462 und 1466, der „Heilige Georg“ in dem zarten Lichtton (Taf. 102), der „Tod der Maria“ mit der realistischen Landschaft (Taf. 91), das „Triptychon“ in den Uffizien (Taf. 93 ff.) und das Londoner Ölbergbild (Taf. 100) in der weichen Lichtführung und der vollen Farbigkeit der Formen sind ganz fiberraschende Leistungen. Sie müssen hervorgehoben werden, weil des Meisters klarblickendes Auge hier fast schon Erkenntnisse erst später Jahrhunderte geschaut zu haben scheint.

Aber es sollte anders werden. In Mantegnas Kunst war das nur ein vorübergehendes Hinausschweifen in malerische Weiten. Auch ihn hatte, wie ganz Italien, der vorwärtsstrebende kraftvolle Geist der Florentiner gepackt. Seine frühesten erhaltenen Arbeiten, die Fresken der Eremitani, standen schon ganz im Bann florentinischer Kunst. Auch bei ihm wird, wie in der ganzen italienischen Renaissance, die menschliche Gestalt das Beherrschende im Bild. Castagno und Donatello sind seine großen Lehrmeister zu einer außerordentlichen Formrealität, die zu einer herben Monumentalität anwächst. Die Fresken der Camera degli Sposi (Taf. 27 ff.) sind die ewig grandiosen Meisterwerke seiner Hand, die ihn zu einem der größten Formgestalter der Renaissance, wenn nicht der Kunst überhaupt machen. Klassisch monumental ist dann der „Triumphzug Cäsars“ (Taf. 52 ff.). So ist dieser Mantegna der echte große italienische Renaissancemeister geworden, und seine großfigurigen Bilder offenbaren durchaus kristallisierte Klarheit und Festigkeit. Mantegna hat sich aber auch so sehr in seine realistischen Aufgaben vertieft, daß er sich nicht zu freierer cinquecentistischer Gestaltung erheben konnte. Man wird die Werke seiner letzten Epoche eher im Wert herabsetzen, vor allem deswegen, weil die frische, festzugreifende Kraft, die fast derbe Männlichkeit, der energiegelolle, lebensstarke Quattrocentorealismus, der ihn erhöht und zum großen Genius macht, hier nicht mehr in aller Ursprünglichkeit da sind. Und für die Malerei als Ganzes ist Mantegna der große Lehrmeister jenes Raumillusionismus gewesen, wie ihn sein genialer Schüler Correggio und in seiner Gefolgschaft das Barock in vielfältigster Weise weitergebildet haben.

---



# MANTEGNAS GEMÄLDE

MANTEGNAS PICTURES

LES TABLEAUX DE MANTEGNA

~

## Abkürzungen — Abbreviations — Abréviations

H. = Höhe = Height = Hauteur  
B. = Breite = Width = Largeur

Fresko = fresco = fresque  
Auf Holz = on wood = sur bois  
Auf Leinwand = on canvas = sur toile

Die Maße sind in Metern angegeben  
The measures are noted in meters  
Les mesures sont indiquées en mètres

“ = vergleiche die Erläuterungen (S. 177)  
= see the „Erläuterungen“ (p. 177)  
= voyez les „Erläuterungen“ (p. 177)

# DIE GROSSEN BILDERFOLGEN ZUR RAUMDEKORATION

THE GREAT SERIES OF PICTURES  
FOR INSIDE-DECORATION

LES GRANDES SÉRIES DE TABLEAUX  
DÉCORATIFS







\* Padua, Eremitankirche

# Ovetari-Kapelle in der Eremitankirche zu Padua

Innenansicht  
1418—1454

Inside-view of the Ovetari-chapel  
of the Eremitani-church at padua

Vue intérieure de la chapelle Ovetari  
de l'église Eremitani à Padoue



Padua, Eremitenkirche

Fresko

Legende des heiligen Jakobus. Die Taufe des Hermogenes

The baptism of Hermogenes  
Legend of St. Jacob

1419

Le baptême de Hermogène  
(Légende de saint Jacques)



Padua, Eremitankirche

Fresko

# Die Verurteilung des heiligen Jakobus zum Tode

St. Jacob condemned to death

1150

La condamnation de saint Jacques



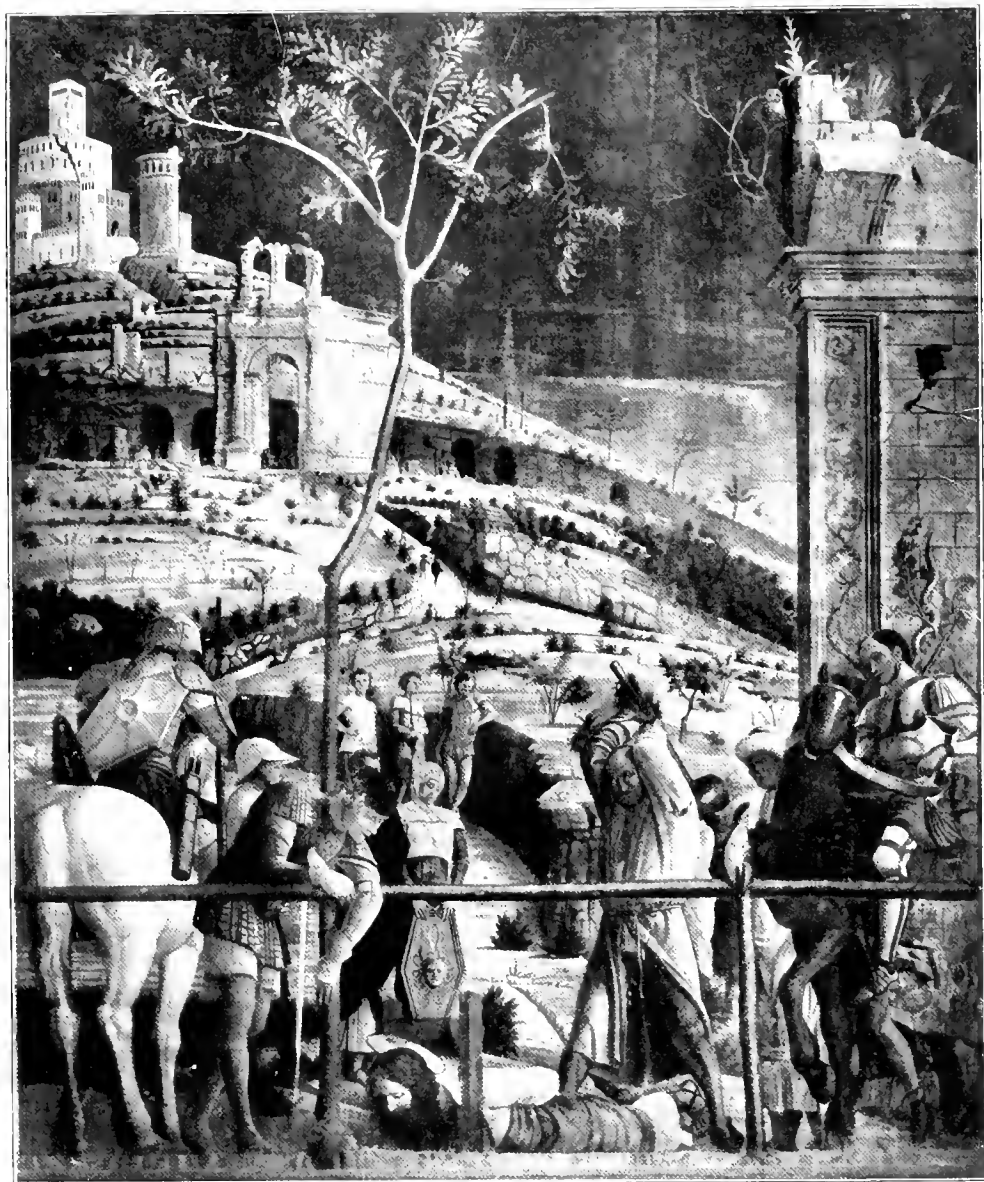
\* Padua, Frommantkirche

Fresko

# Der Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte

St. Jacob on the way to the place of  
execution 1451

Saint Jacques marchant au lieu  
du supplice



• Padua, Eremitankirche

Fresko

# Die Hinrichtung des heiligen Jakobus

The execution of St. Jacob

1452

L'exécution de saint Jacques





• Padua, Fremittankirche

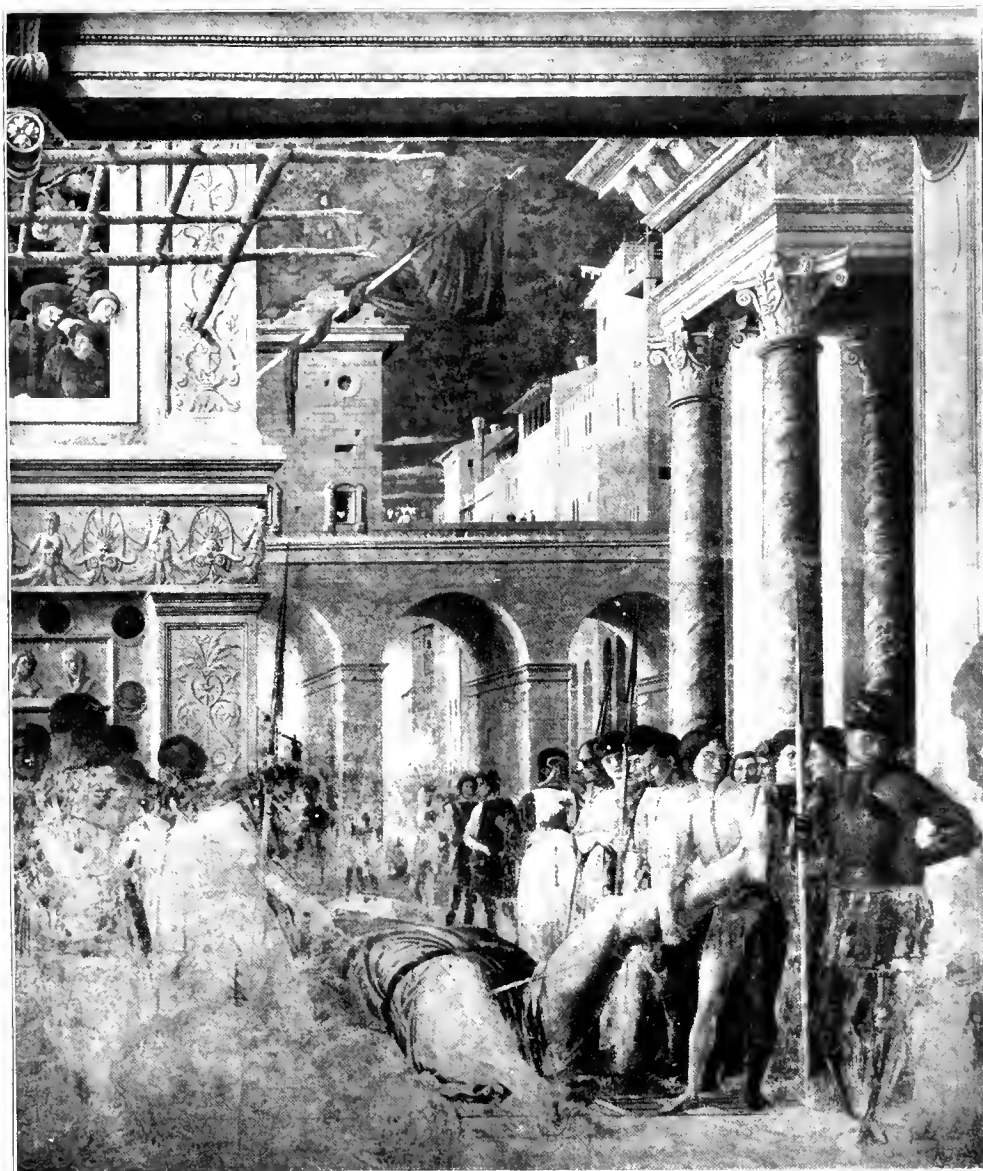
Fresko

# Das Martyrium des heiligen Christoph

The martyrdom of St. Christopher

1434-1451

Le martyre de saint Christophe



\* Padua, Eremitankirche

Fresco

# Die Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph

The removal of the corpse of  
St Christopher

1453—1454

Le transport du corps de  
saint Christophe



Padua, Eremitankirche

Fresko der Apsis

Die Himmelfahrt Maria

The assumption of the Virgin

L'assomption de la Vierge





Padua, Eremitanikirche

Fresko

Detail aus der Taufe des Hermogenes (tafel 2)  
 Detail of the baptism of Hermogenes  
 Detail du baptême de Hermogene



Rubens, Fremdbankirche

Details of the baptism of Hermogenes



Fig. 860

Details du baptême de Hermogène



Padua, L. c. mitanikirche

Fresko

Detail aus der Verurteilung des heiligen Jakobus zum Tode (Tafel 3)

Detail of St. Jacob condemned to death

Detail de la condamnation de saint Jacques



Padua, Eremitenkirche

Details of St. Jacob condemned to death



Fresco

Détails de la condamnation de saint Jacques

Details aus der Verurteilung des heiligen Jakobus zum Tode (Tafel 3)



Padua, Fremontkirche

pro sko

Detail aus dem Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte (Tafel 4)  
Detail of St. Jacob on the way  
to the place of execution

Marche de saint Jacques au lieu  
du supplice (Detail)





Padua, Frontankirche

Details of St. Jacob on the way to the place of execution



Fresco

Details aus dem Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte (Tafel 4)  
Marche de saint Jacques au lieu du supplice (Detail)



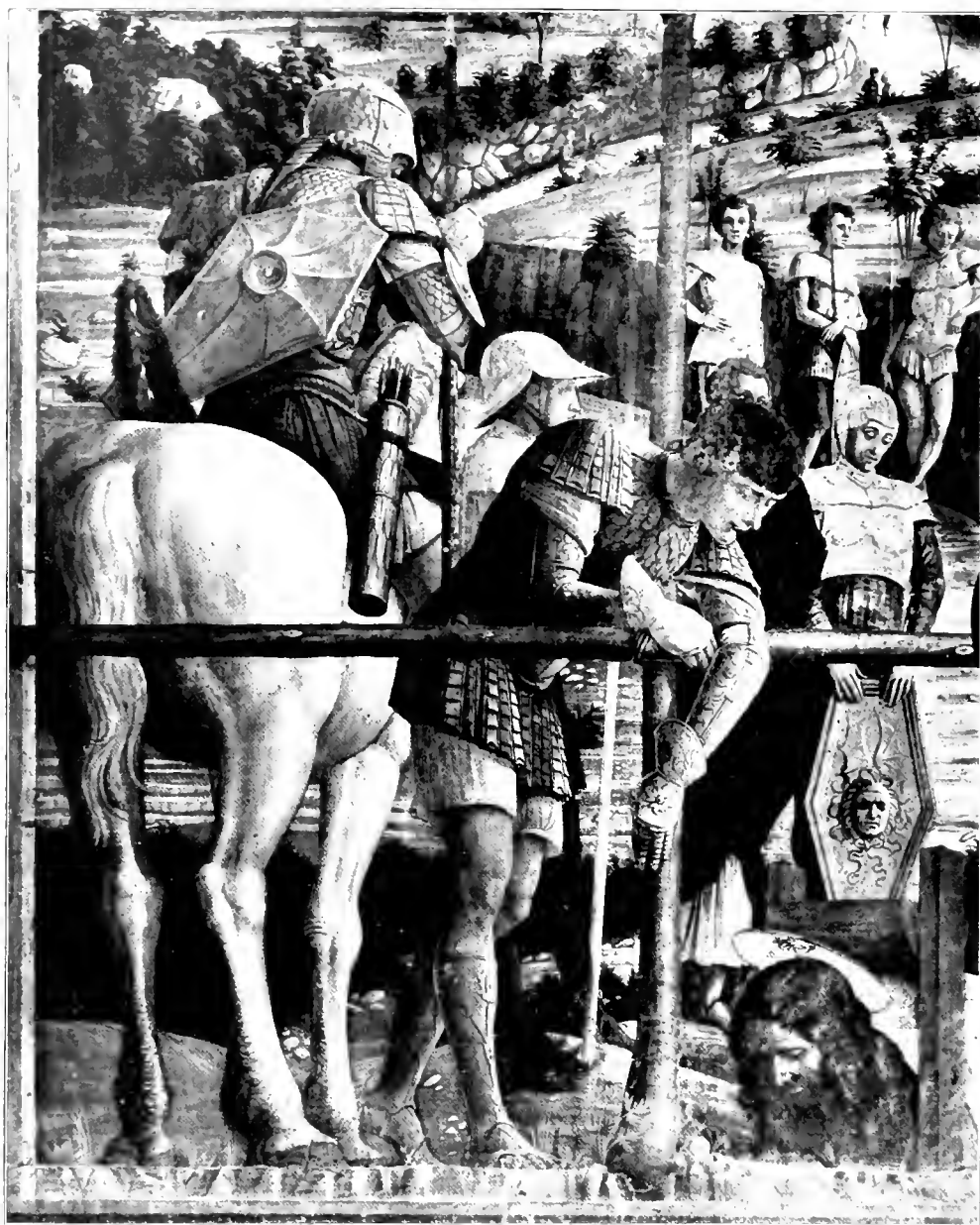
Polua, Fremtitanikirche

Details aus dem Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte (Tafel 4)  
 Details of St. Jacob on the way to the place of execution



Fresco

Saint Jacques à la marche au lieu du supplice (Detail)



Padua, Eremitankirche

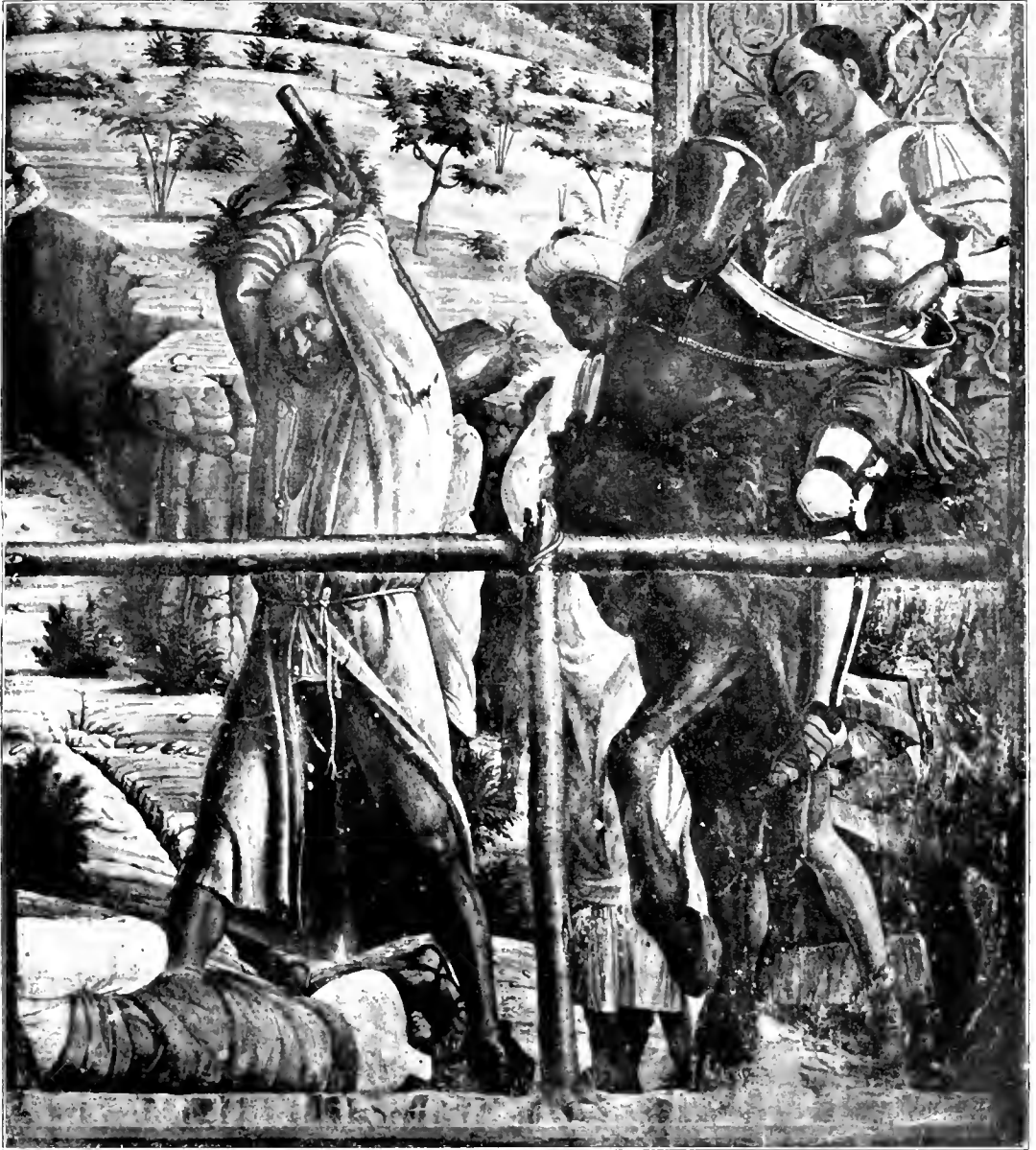
Fresko

Detail aus der Hinrichtung des heiligen Jakobus (Tafel 5)

Detail of the execution of St. Jacob

Détail de l'exécution de saint Jacques





Pavia, Fremontankirche

Fresco

Detail aus der Hinrichtung des heiligen Jakobus (Tafel 5)

Detail of the execution of St. Jacob

Détail de l'exécution de saint Jacques



Padua, Eremitenkirche

Fresko

Detail aus der Hinrichtung des heiligen Jakobus (Tafel 5)

Detail of the execution of St. Jacob

Détail de l'exécution de saint Jacques



Polina, Eremitenkirche

### Der Kopf des Jakobus

Details

The head of Jacob

Details of the execution of St. Jacob



Fresco

### Kopf eines Zuschauers

(Tafel 5)

Head of a spectator

Tête d'un spectateur  
Détails de l'exécution de saint Jacques



Padua, Eremitankirche

Fresko

Mantegna und Pizolo

Detail aus dem Martyrium des heiligen Christoph (Tafel 6)

Detail of the martyrdom of St. Christopher

Détail du martyre de saint Christophe



Padua, Eremitankirche

Fresko

Onofrio di Palla Strozzi, Girolamo Valle und Bonifazio Frigimalica

Detail aus dem Martyrium des heiligen Christoph (Tafel 6)

Detail of the martyrdom of St. Christopher

Détail du martyre de saint Christophe



Podun, Premikankirche

Details aus dem Martyrium des heiligen Christoph (Tafel 6)  
Details of the martyrdom of St. Christopher



Fresko

Details du martyre de saint Christophe





Манастир, Ермитаж, Москва

Fresco

Detail aus der Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph (Tafel 7)  
 Detail of the removing of the corpse  
 of St. Christopher

Détail du transport du corps  
 de saint Christophe



Padua, Fremdenkirche

Details of the removing of the corpse of St. Christopher



Fresco

Details aus der Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph (Fafel 7)

Détails du transport du corps de saint Christophe



Palau, Eremitenkirche

Detail aus der Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph (Tafel 7)

Detail of the removing of the corpse of St. Christopher

Fresco





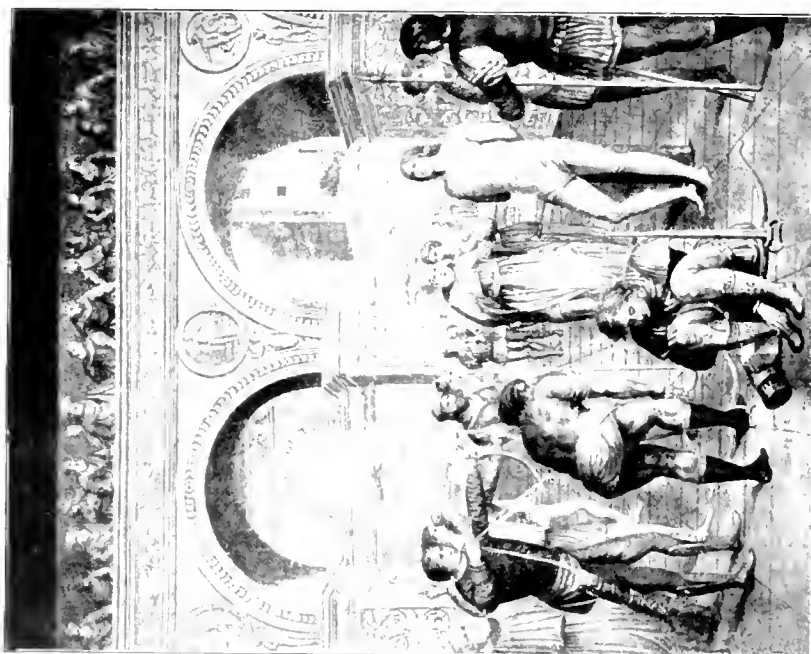
Padua, Eremitankirche

Fresko

Detail aus der Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph (Tafel 7)

Détail du transport du corps de saint Christophe

Detail of the removing of the corpse of St. Christopher



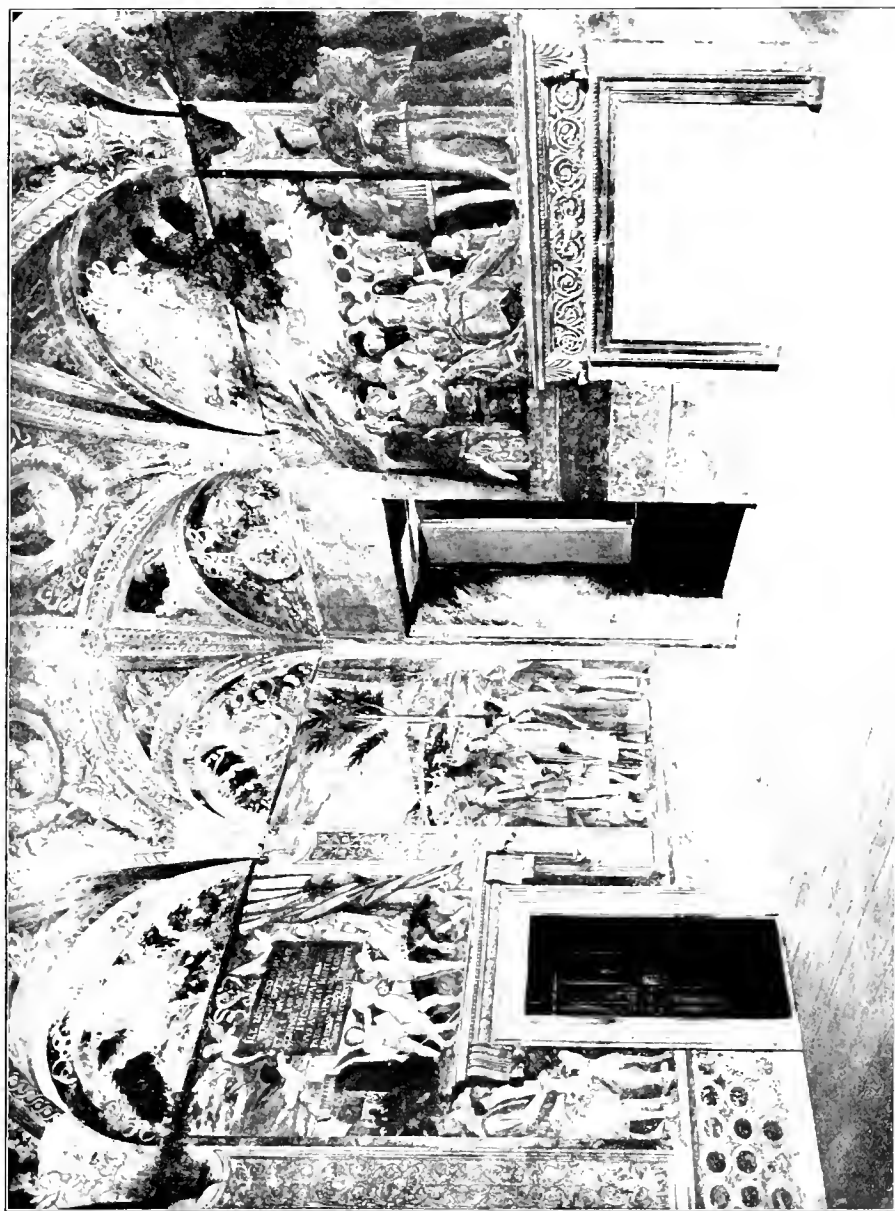
Padua, Pinakothek

**Martyrium des hl. Sebastian**  
 Kopie nach Mantegnas zerstörten Fresken der Scuola dei Santi  
 Sebastiano e Marco  
 The martyrdom of St. Sebastian Le martyre de St. Sebastian  
 (Copy)



Padua, Pinakothek

**Ein Kriegsmann**  
 (Teil des verlorenen Originals, links)  
 Un guerrier  
 (Detail from the original fresco (Détail de la fresque originale  
 of the copy standing by) du tableau ci-contre)



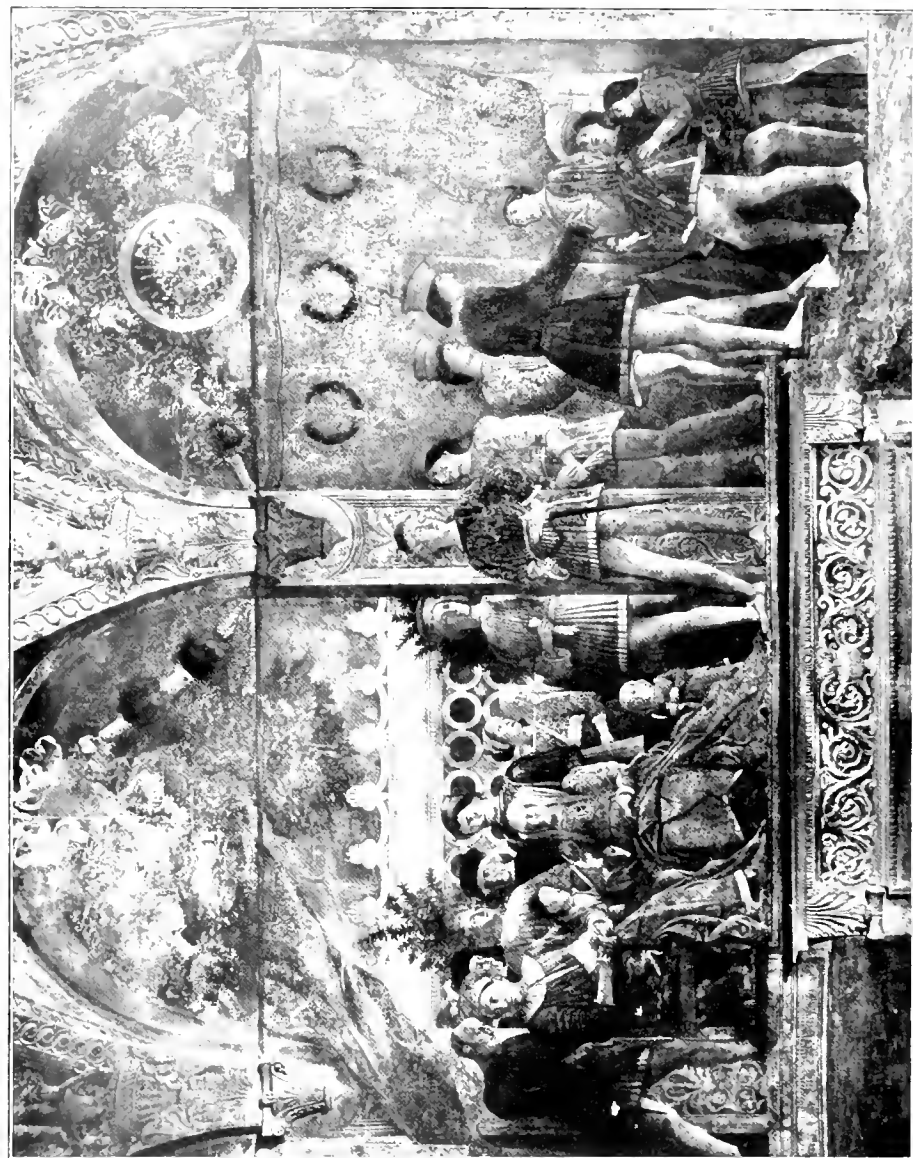
Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Mantua

Innenansicht

1408—1474

Vue intérieure de la „Camera degli Sposi“  
dans le château di Corte à Mantoue

Inside-view of the „Camera degli Sposi“  
in the Castello di Corte at Mantua



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

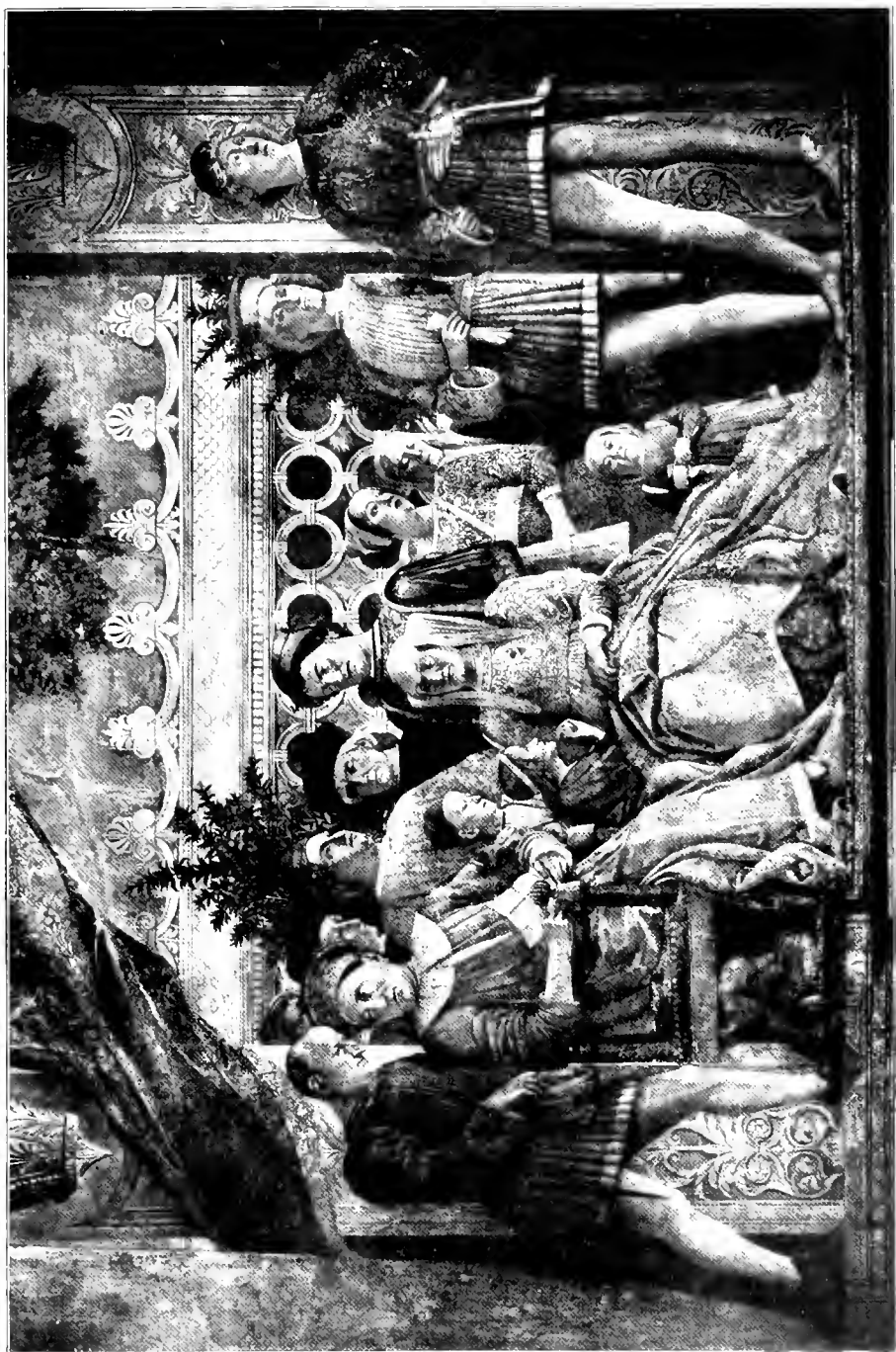
Markgraf Lodovico Gonzaga mit seiner Familie

The margrave Ludovic Gonzaga with his family

1469—1472

Le margrave Ludovic Gonzaga et sa famille

Fresco



Mantegna, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresco

Detail aus „Markgraf Lodovico Gonzaga mit seiner Familie“

Detail du tableau de la famille du margrave  
Ludovic Gonzaga

Detail of the family-picture of the margrave

Ludovic Gonzaga





Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresko

Detail aus „Markgraf Lodovico Gonzaga mit seiner Familie“

Detail of the family-picture of the  
margrave Ludovic Gonzaga

Detail du tableau de la famille du  
margrave Ludovic Gonzaga



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Der Markgraf Lodovico und sein Sekretär (Ausschnitt aus dem Familienbilde)  
 The margrave Ludovic and his secretary  
 (Detail of the family-picture)

Fresco



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresko

Markgräfin Barbara mit Lodovico und Paola (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

Group of the family-picture:  
the margravine Barbara

Groupe du tableau de famille:  
la marquise Barbara





Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresco

Die Markgräfin Barbara von Brandenburg (Ausschnitt aus dem Familienbilde)  
 The margravine Barbara of Brandenburg  
 (Detail of the family-picture)

La marquise Barbara de Brandebourg  
 (Détail du tableau de famille)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresko

Bartolommeo Manfredi? (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

Portrait of Bartolommeo Manfredi?  
(Detail of the family-picture)

Portrait de Bartolommeo Manfredi?  
(Detail du tableau de famille)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresco

Gian Francesco Gonzaga (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

Portrait of Gian Francesco Gonzaga  
(Detail of the family-picture)

Portrait de Gian Francesco Gonzaga  
(Detail du tableau de famille)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresco

Porträtkopf (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

A portrait  
(Detail of the family-picture)

Un portrait

(Détail du tableau de famille)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresko

Rodolfo Gonzaga (Ausschnitt aus dem Familienbilde)

Portrait of Rodolfo Gonzaga  
(Detail of the family-picture)

Portrait de Rodolfo Gonzaga  
(Détail du tableau de famille)





Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresco

Die Begegnung des Markgrafen Lodovico mit dem Kardinal Francesco Gonzaga

The meeting of the margrave Ludovic and the cardinal Francesco Gonzaga 1472-1474

La rencontre du margrave Ludovic avec le cardinal Francesco Gonzaga



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresco

Markgraf Lodovico (Ausschnitt aus S. 38)

Margrave Ludovic  
(Detail of p. 38)

Margrave Ludovic  
(Detail du tableau précédent)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresco

Kardinal Francesco Gonzaga (Ausschnitt aus S. 38)

Cardinal Francesco Gonzaga  
(Detail of p. 38)

Cardinal Francesco Gonzaga  
(Détail du tableau p. 38)





Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresco

Gian Francesco Gonzaga (Ausschnitt aus S. 38)

Portrait of Gian Francesco Gonzaga  
(Detail of p. 38)

Portrait de Gian Francesco Gonzaga  
(Detail du tableau p. 38)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Spesi)

Gruppe mit Federico Gonzaga (rechts) und Mantegna (in der Mitte)

(Ausschnitt aus der Begegnung des Markgrafen Lodovico mit Kardinal Francesco Gonzaga)

Group with the portraits of Federico Gonzaga and Mantegna  
(Detail of p. 38)

Groupe avec Federico Gonzaga et Mantegna  
(Detail du tableau p. 38)

Fresco



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

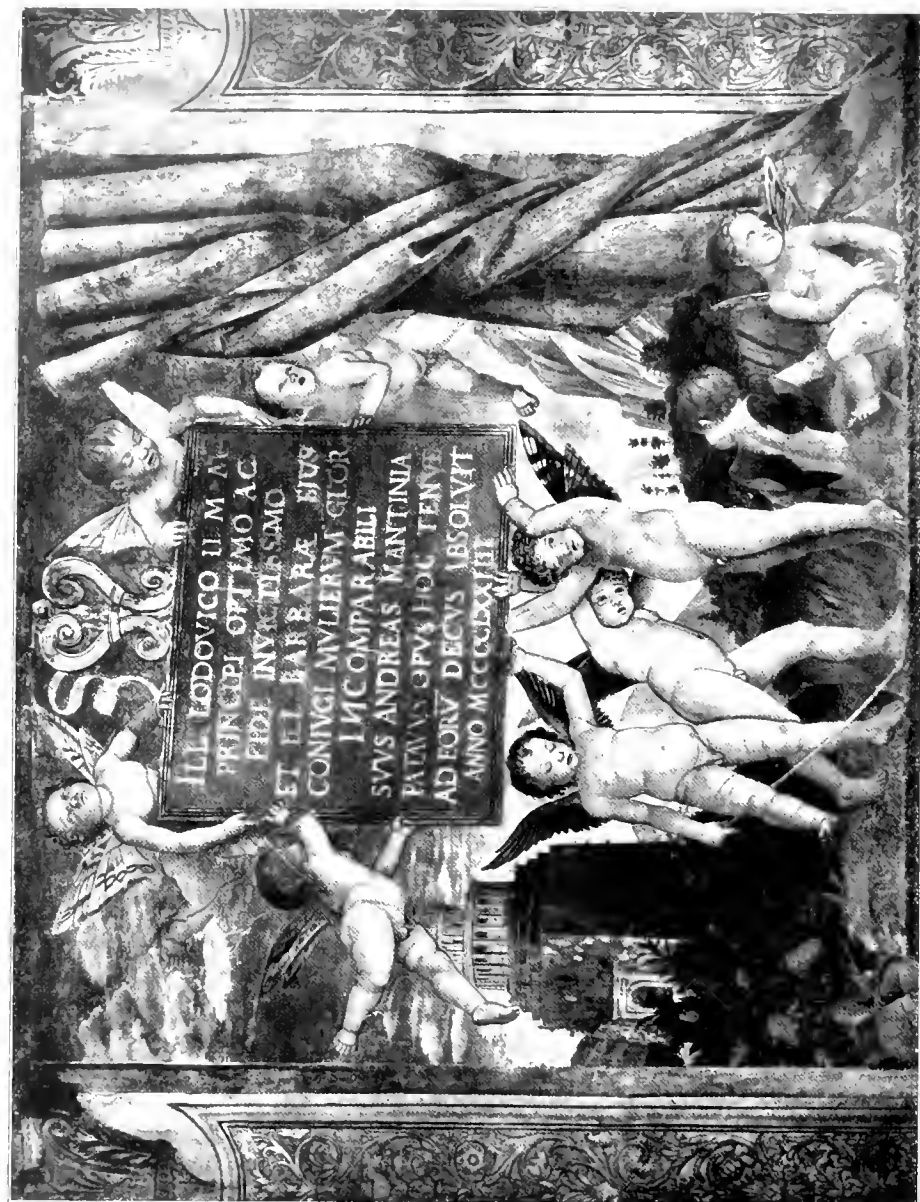
Fresco

# Der Jagdzug des Lodovico Gonzaga

The hunting-train of Ludovic Gonzaga

1473—1474

L'équipage de chasse de Ludovic Gonzaga



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

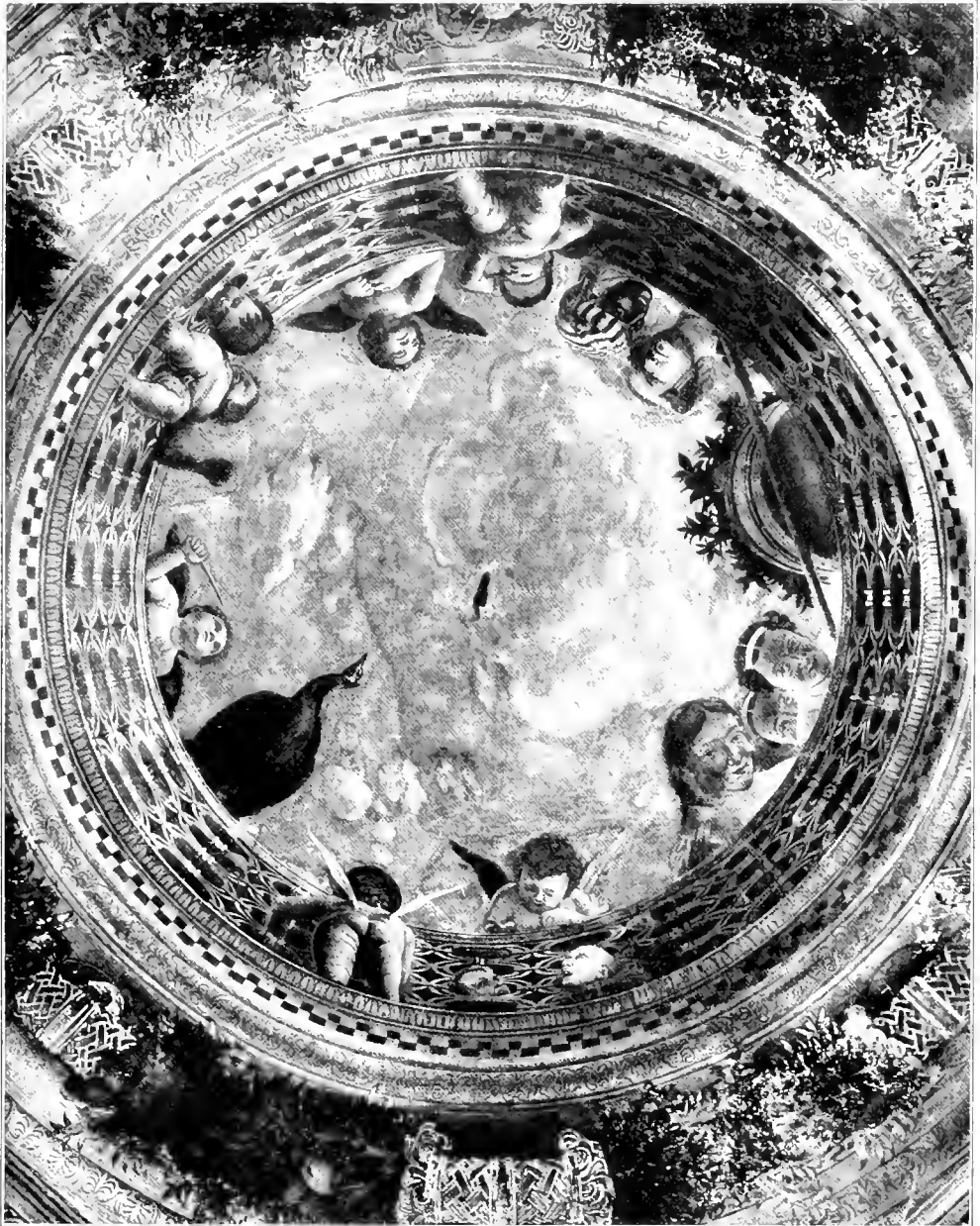
Putti mit der Widmungstafel

1174

Des anges portant la table dédicatoire

Fresco

Putti bearing the dedication-plate



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresko

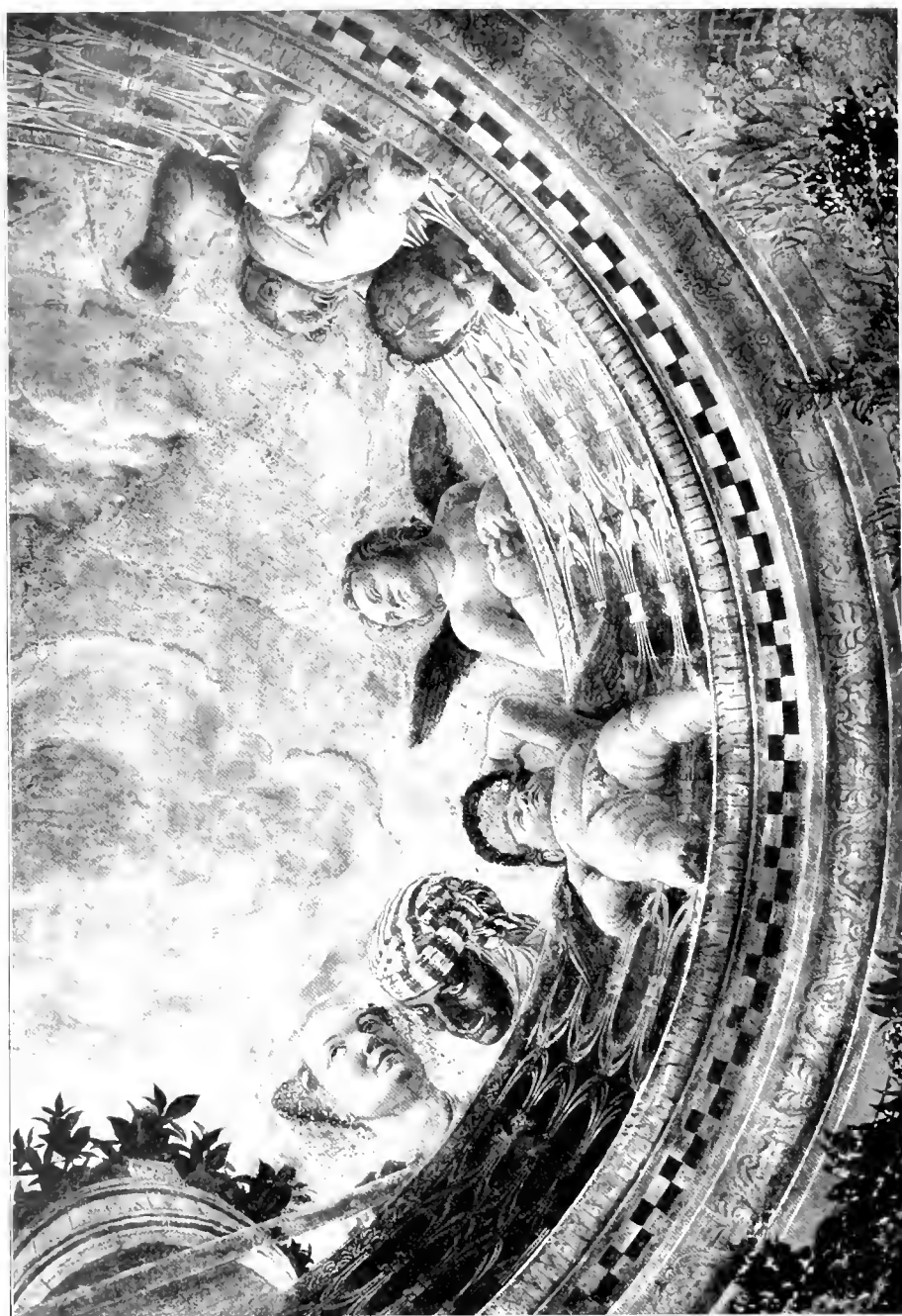
# Deckengemalde

Painting on the ceiling

1469–1470

Tableau du plafond





Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Painting on the ceiling  
(Detail)

Ausschnitt aus dem Deckengemälde

Tableau du plafond  
(détail)

Fresco



Mantua Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresko

Detail vom Schmuck der Deckenwölbung  
Detail of the decoration of the vaulted  
ceiling

Detail de la décoration de la voûssure  
du plafond



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresko

Detail vom Schmuck der Deckenwölbung  
Detail of the decoration of the vaulted  
ceiling

Detail de la décoration de la voûssure  
du plafond



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Octavianus Augustus

Octavianus Augustus

Octavian Auguste



Fresco

Tiberius Caesar

Tiberius Cesar

Tiberius Caesar



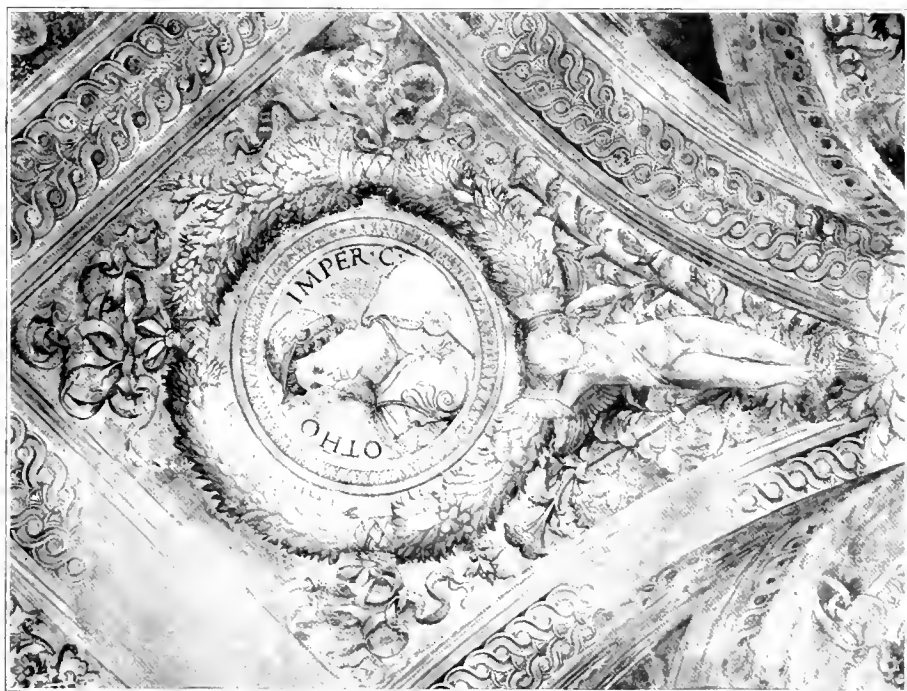


Fresco

Julius Caesar

Julius Caesar

Julius Caesar



Mantua, Castello di Corte/Camera degli Sposi

Kaiser Otho

L'empereur Othlon

The emperor Otho



Mantua, Castello di Corte (Galleria degli Spesi)

Kaiser Gaius (Caligula)

The emperor Gaius

L'empereur Gaius

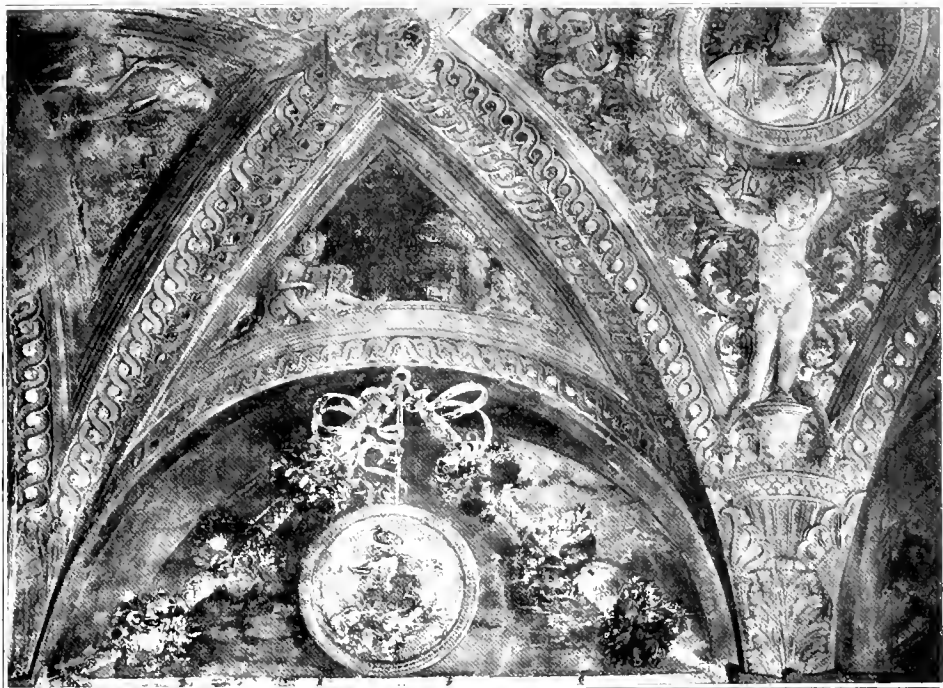


Fieschi

Kaiser Galba

The emperor Galba

L'empereur Galba



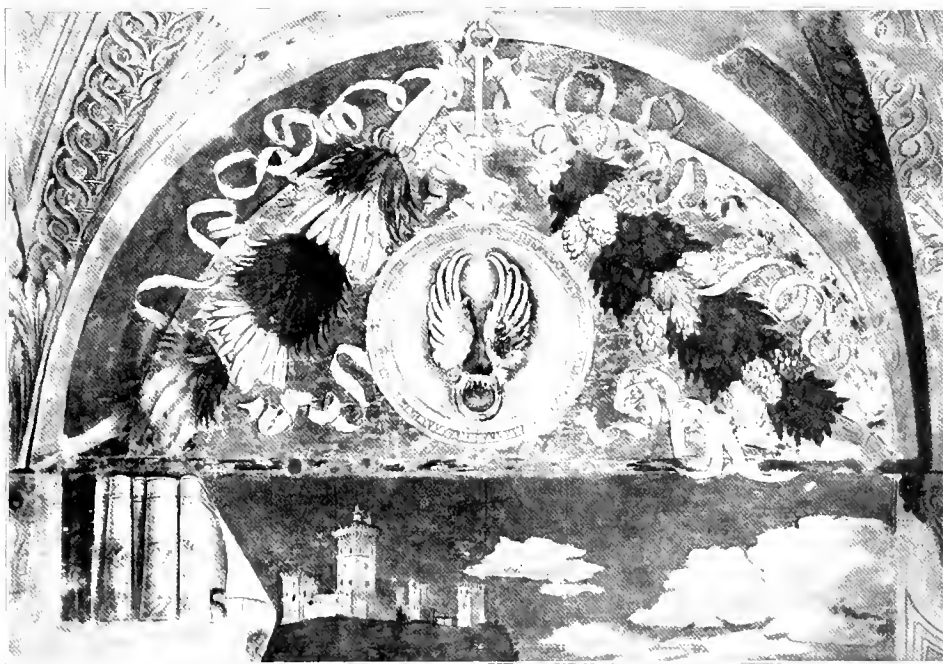
Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresco

Lunette und Stichkappe (Orpheus in der Unterwelt)

Decoration of a lunette  
(Orpheus in the orcus)

Decoration d'une lunette  
(Orphée aux enfers)



Mantua, Castello di Corte (Camera degli Sposi)

Fresco

Lunette mit Devise der Gonzaga

Lunette with the Gonzaga device

Lunette avec la devise des Gonzaga



# TRIUMPH CÄSARS

IM SCHLOSS HAMPTON COURT BEI LONDON

1484—1492

TRIUMPH OF CAESAR

TRIOMPHE DE CÉSAR

AT HAMPTON COURT NEAR LONDON

AU CHATEAU DE HAMPTON COURT PRES DE LONDRES





• Hampton Court

Papier auf Leinwand, H. 2,71, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. I

The triumph of Caesar. I

1484—1488

Le triomphe de César. I



Hampton Court

Papier auf Leinwand, H. 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. II  
1484—1488

The triumph of Caesar II

Le triomphe de César. II





Hampton Court

Papier aut Lemwand, H. 2,74, B. 2,74

### Der Triumph Casars. III

The triumph of Caesar. III

1484—1488

Le triomphe de César. III



Hampton Court

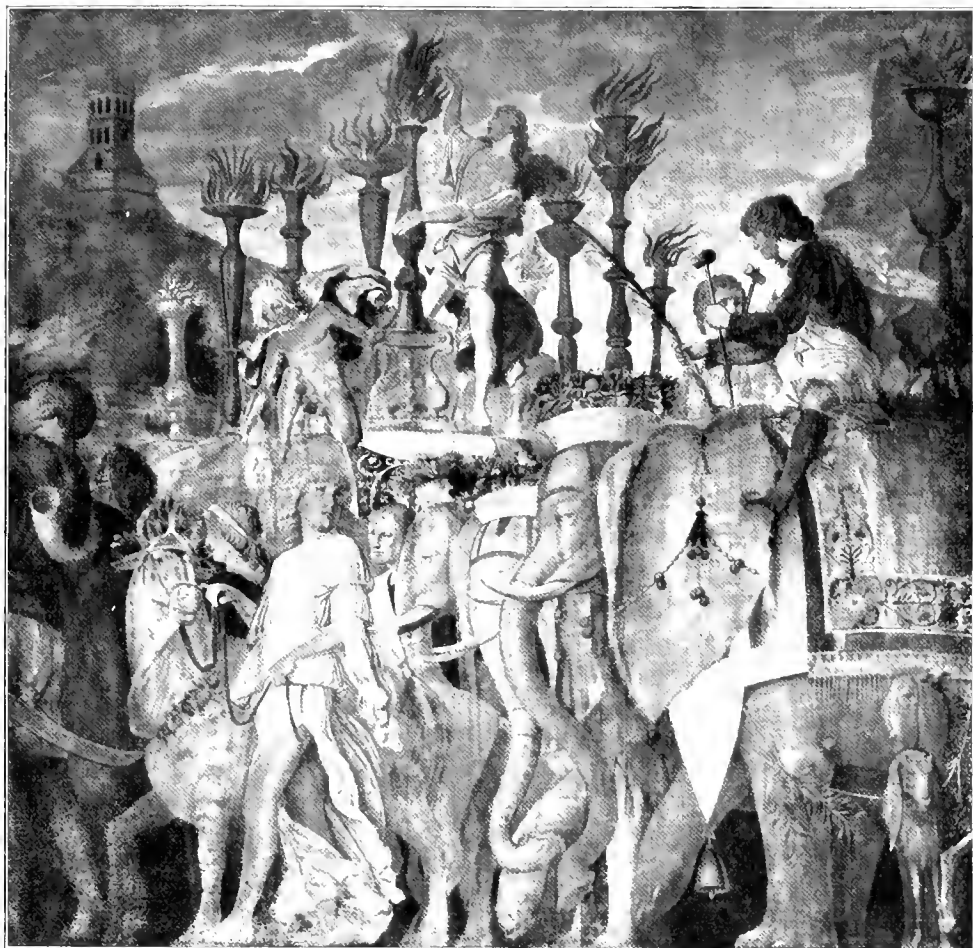
Papier auf Leinwand, H 274, B 274

# Der Triumph Cäsars. IV

The triumph of Caesar. IV

1488—1490

Le triomphe de César. IV



Hampton Court

Papier auf Leinwand, H 2,74, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. V  
1490—1492

The triumph of Caesar. V

Le triomphe de César. V



Hampton Court

Papier auf Leinwand, H 274, B. 274

# Der Triumph Casars. VI

The triumph of Caesar. VI

1490—1492

Le triomphe de César. VI



Hampton Court

Papier auf Leinwand, H 274, B. 274

Der Triumph Cäsars. VII

The triumph of Caesar. VII

1490—1492

Le triomphe de César. VII



Hampton Court

Papier aut Leinwand, H 274, B. 274

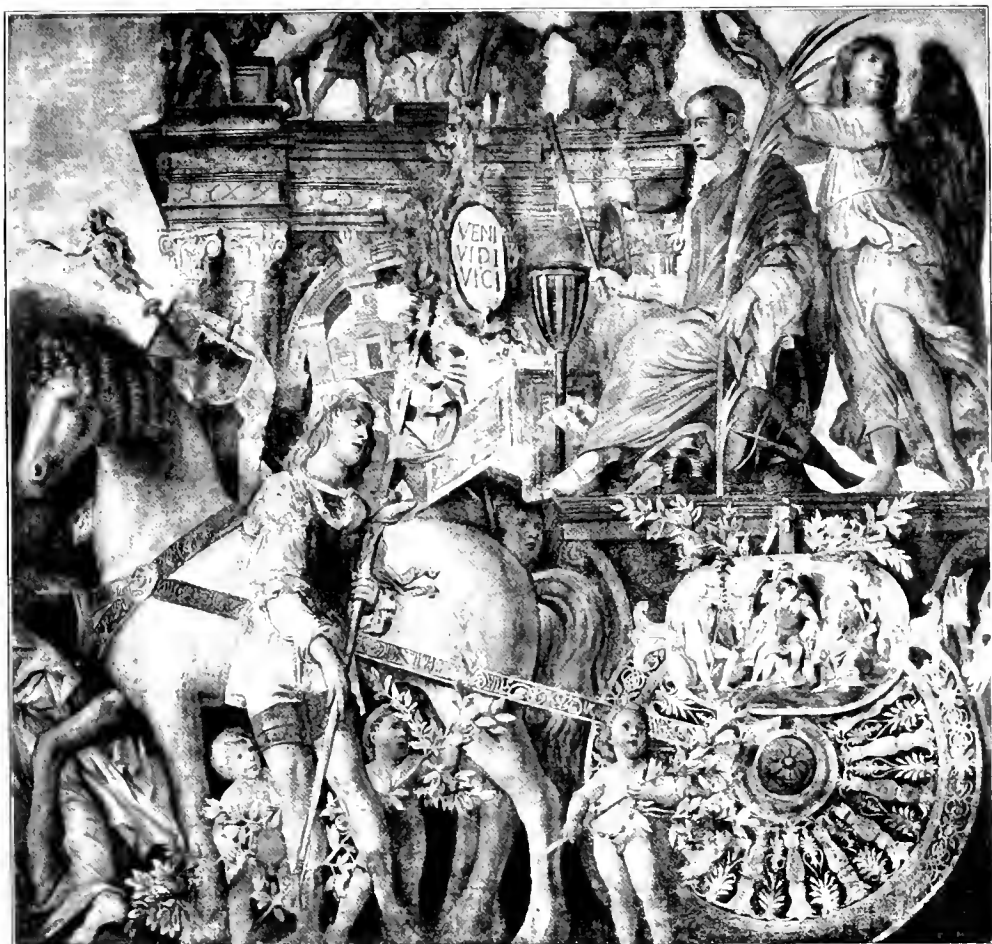
Der Triumph Cäsars. VIII

The triumph of Caesar. VIII

1490—1492

Le triomphe de Cesar. VIII





Hampton Court

Papier aut Leinwand, H 2,71, B. 2,74

Der Triumph Cäsars. IX

The triumph of Caesar. IX

1490—1492

Le triomphe de César. IX





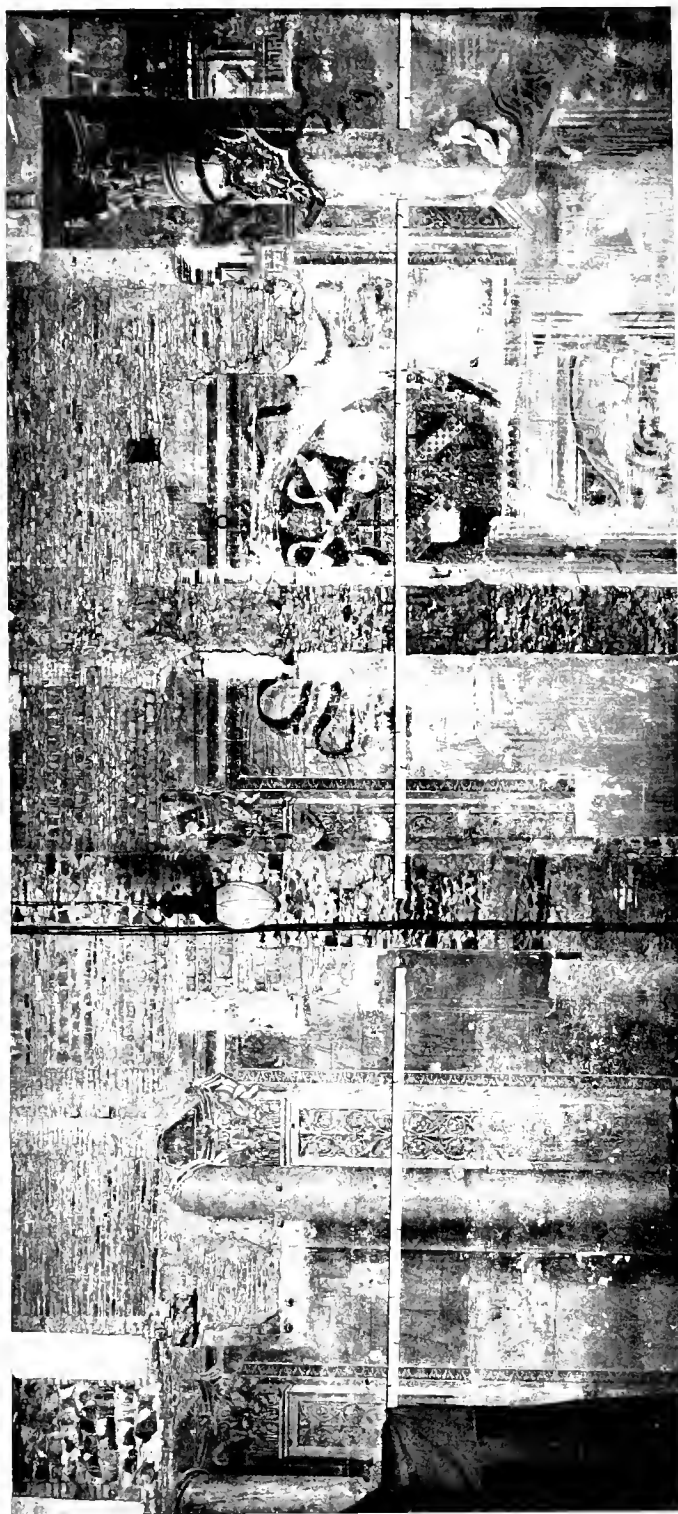
# FRESKEN IM PALAZZO VENEZIA

ROM

1488—1490

AUFGEFUNDEN 1917 VON DIREKTOR PROFESSOR DR. F. HERMANIN,  
DER DIE ABBILDUNGEN LIEBENSWÜRDIGERWEISE ZUR VERFUGUNG STELLTE





Rom, Palazzo Venezia

Great wall-decoration

Große architektonische Wanddekoration  
1488–1490

Peinture murale décorative

Fresco



Rom, Palazzo Venezia

Fresco

# Große architektonische Wanddekoration

Great wall-decoration

1488—1490

Peinture murale decorative

GEMÄLDE ZUM STUDIO  
DER ISABELLA D'ESTE-GONZAGA

MANTUA, PALAZZO DI CORTE (JETZT PARIS, LOUVRE)

PICTURES FOR THE ATELIER  
OF ISABELLA D'ESTE-GONZAGA

TABLEAUX POUR L'ATELIER  
D'ISABELLE D'ESTE-GONZAGA





\*Paris, Louvre

The Parnassus  
Accomplished July 3<sup>rd</sup> 1497

Der Parnaß  
3. Juli 1497 vollendet

Auf Leinwand, H. 1,60, B. 1,92

Le Parnasse  
Achevé le 3 juillet 1497





Paris, Louvre

The Parnassus  
(Detail)

Der Parnass  
(Ausschnitt)

Le Parnasse  
(Détail)



Paris, Louvre

The Parnassus  
(Detail)

Der Parnass  
(Ausschnitt)

Le Parnasse  
(Detail)



Paris, Louvre

Der Parnaß  
(Ausschnitt)

Le Parnasse  
(Détail)

The Parnassus  
(Detail)



\* Paris, Louvre

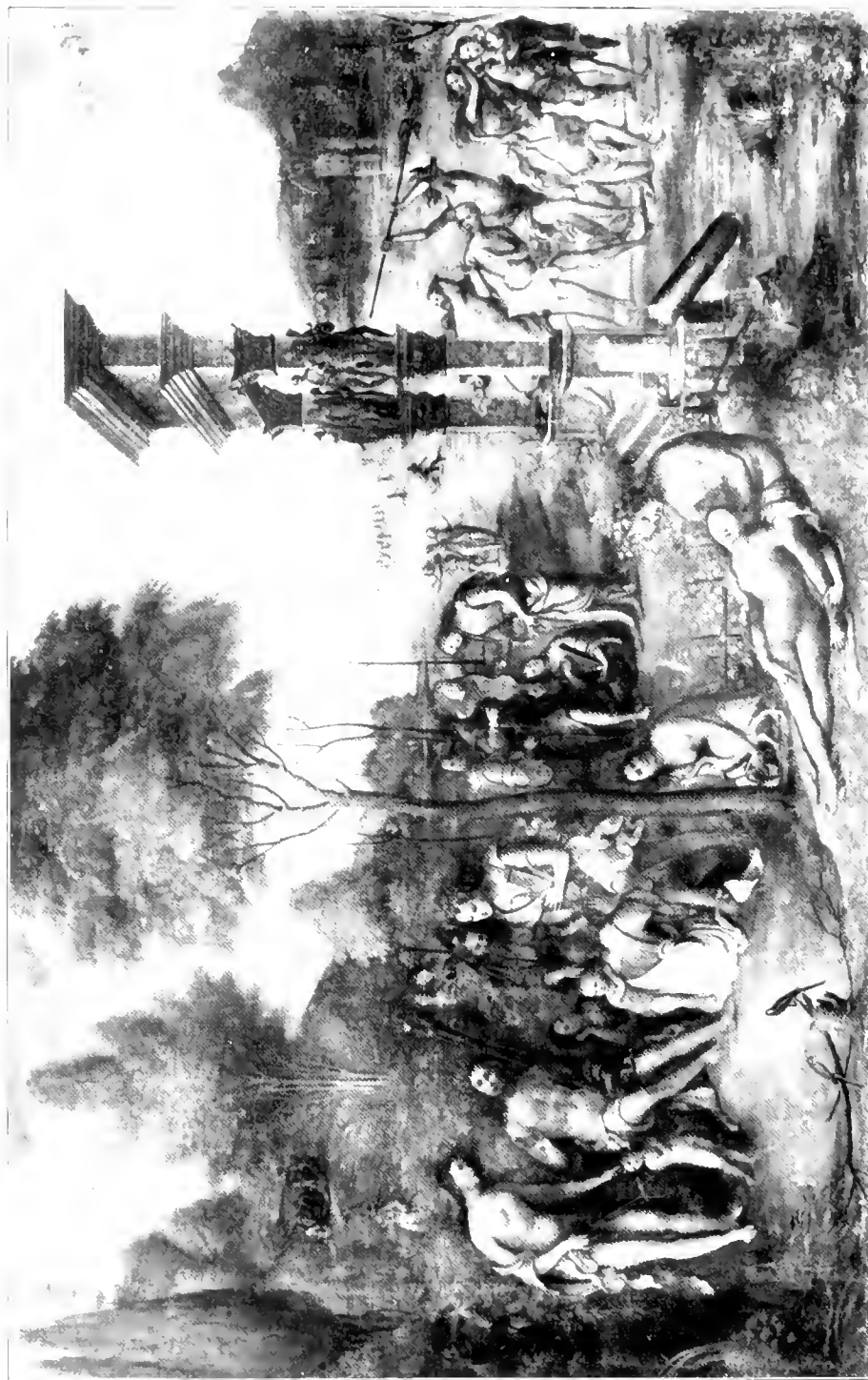
Auf Leinwand, H. 180, B. 142

Der Sieg der Tugend über die Laster

The triumph of virtue over vice

Nach 1497

Le triomphe de la vertu sur le vice



•Paris, Louvre

Der Triumph des Comus und Merkur  
(Von Andrea Mantegna begonnen, von Lorenzo Costa vollendet)  
1506

The triumph of Comus and Mercury  
Picture commenced by Andrea Mantegna, finished by Lorenzo Costa

Aut. Leinwand, H. 1,60, B. 2,28

Le triomphe de Come et de Mercure  
Tableau commencé par Mantegna, fini par Lorenzo Costa

# FAMILIENKAPELLE MANTEGNAS

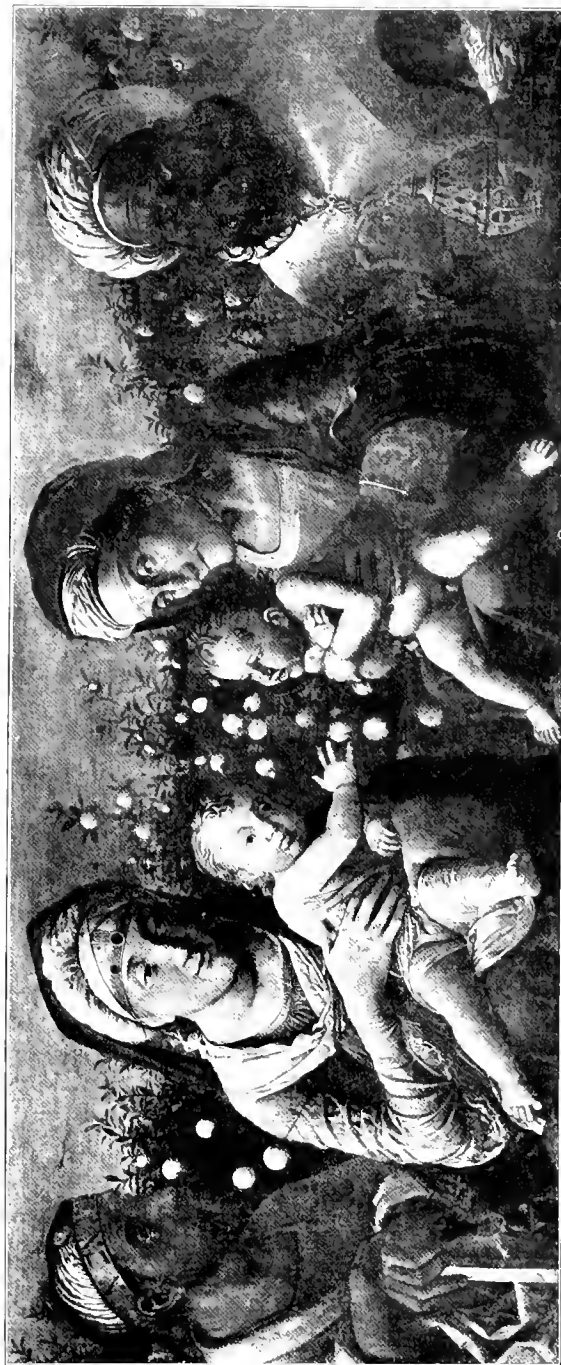
S. ANDREA, MANTUA

FAMILY CHAPEL OF MANTEGNA

CHAPELLE DE FAMILLE DE MANTEGNA







\* Mantua, S. Andrea (Grabbkapelle Mantegna's)

The Holy Family

Die heilige Familie

1505—1506

Auf Leinwand, H. 0,70, B. 1,69

La sainte famille

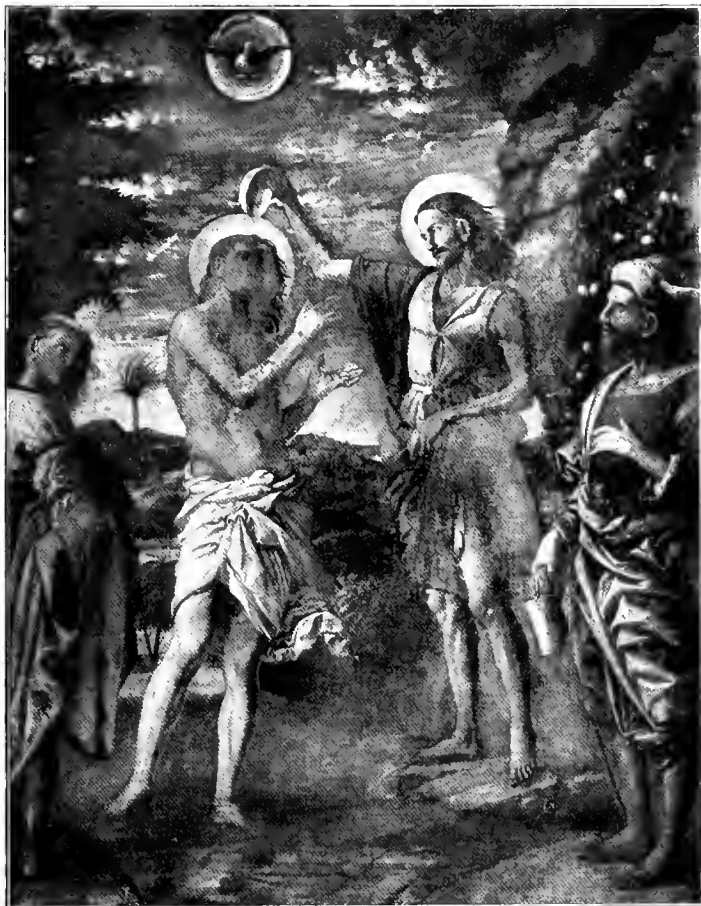


• Mantua, S. Andrea (Girabkapelle Mantegna)

Die heilige Familie  
(Ausschnitt)

La sainte famille  
(Détail)

The Holy Family  
(Detail)



\* Mantua, S. Andrea (Grabkapelle Mantegnas)

### Die Taufe Christi

Nach Mantegnas Zeichnung von Schülerhand

The baptism of Christ

1506

Le baptême du Christ

Painted by a pupil after a sketch  
from Mantegna

D'après dessin de Mantegna de la  
main d'un de ses élèves



Mantua, S. Andrea

Fresko

# Der Evangelist Matthäus

St. Matthew

Saint Mathieu



\* Mantua, S. Andrea

Fresko

# Johannes der Evangelist

Nach Mantegnas Entwürfen von Schülerhand

St. John the Evangelist

1516 vollendet

Saint Jean l'Evangéliste

Painted by a pupil after sketches from Mantegna

D'après le croquis de Mantegna de la main d'un de ses élèves



Mantua, S. Andrea

Fresko

### Der Evangelist Lukas

St. Luke

Saint Luc



• Mantua, S. Andrea

Fresko

### Der Evangelist Markus

Nach Mantegnas Entwürfen von Schülerhand

St. Mark

1506 vollendet

Saint Marc

Painted by a pupil after sketches from Mantegna

D'après le croquis de Mantegna de la main d'un de ses élèves



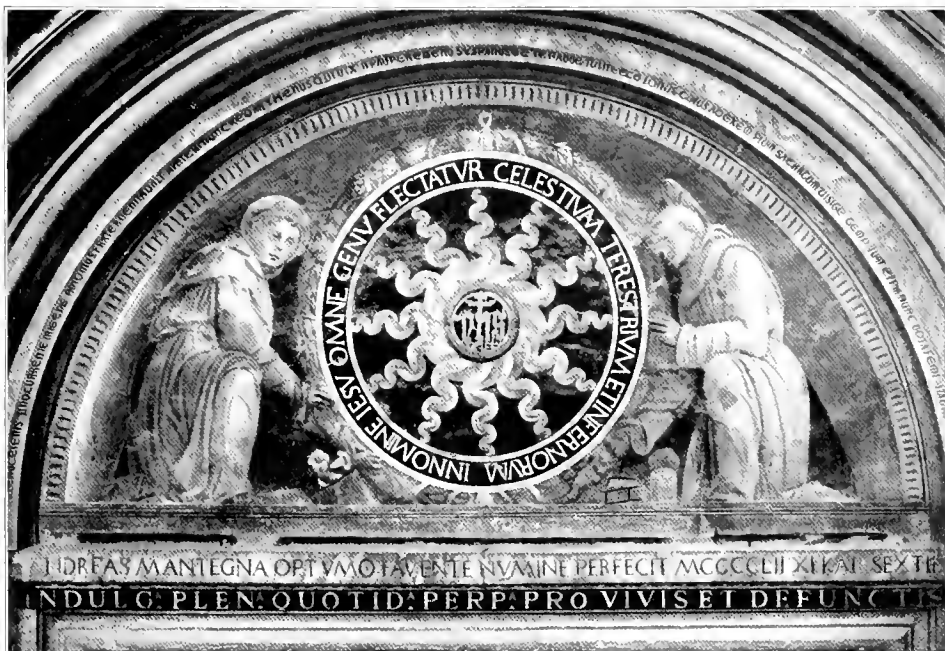
# EINZELFRESKEN, ALTARSTÜCKE, TAFELBILDER

SINGLE FRESCO-PAINTINGS,  
ALTAR-PIECES AND TABLEAUX

FRESQUES ISOLÉES,  
PIÈCES D'AUTEL, TABLEAUX







\* Padua, S. Antonio

Fresko

Die Heiligen Antonius und Bernardinus, einen Kranz mit dem Christuszeichen haltend  
 St. Anthony and St. Bernard holding a wreath with the sign of Christ

1452

Saint Antoine et saint Bernardin tenant  
 une couronne avec le signe du Christ



• Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

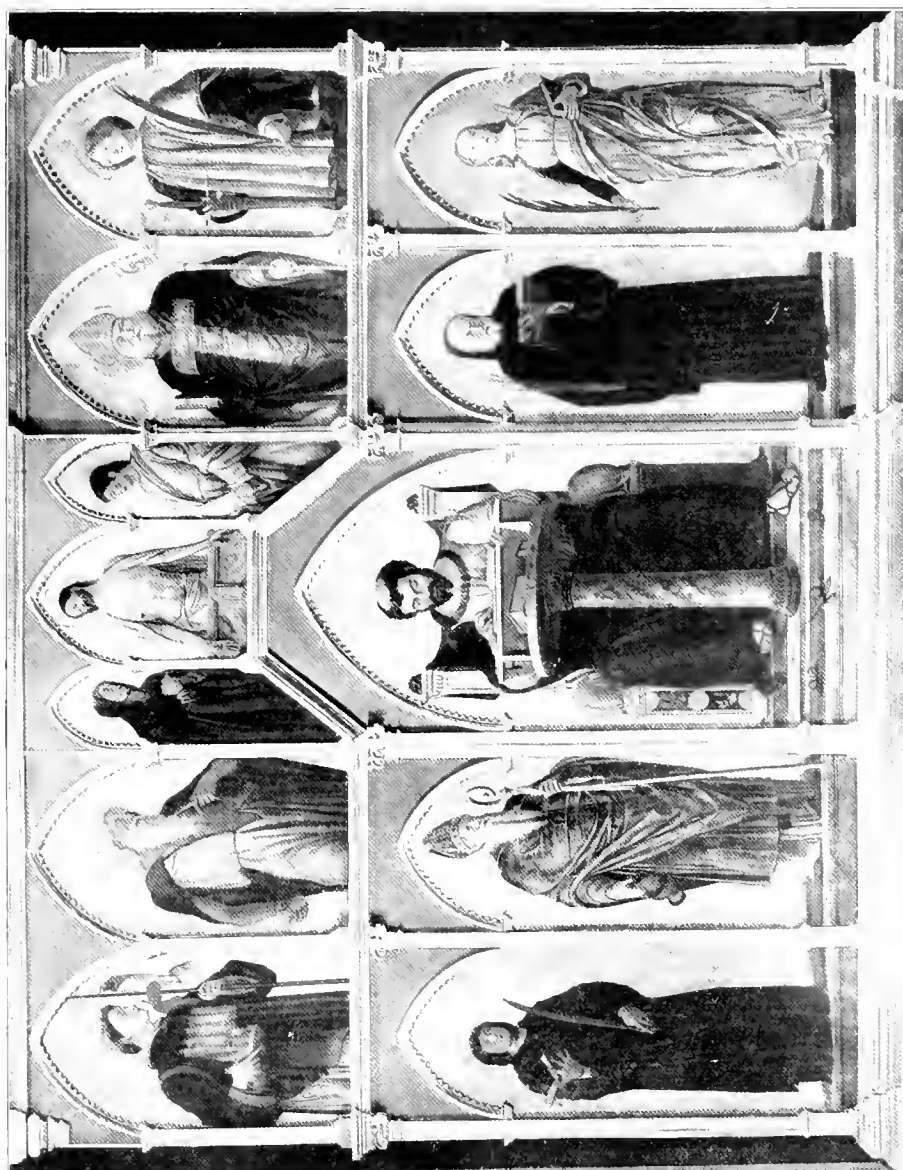
# Die Darbringung Christi im Tempel

1453—1454

The presentation in the temple

Auf Leinwand, H. 0,67, B. 0,86

La présentation au temple



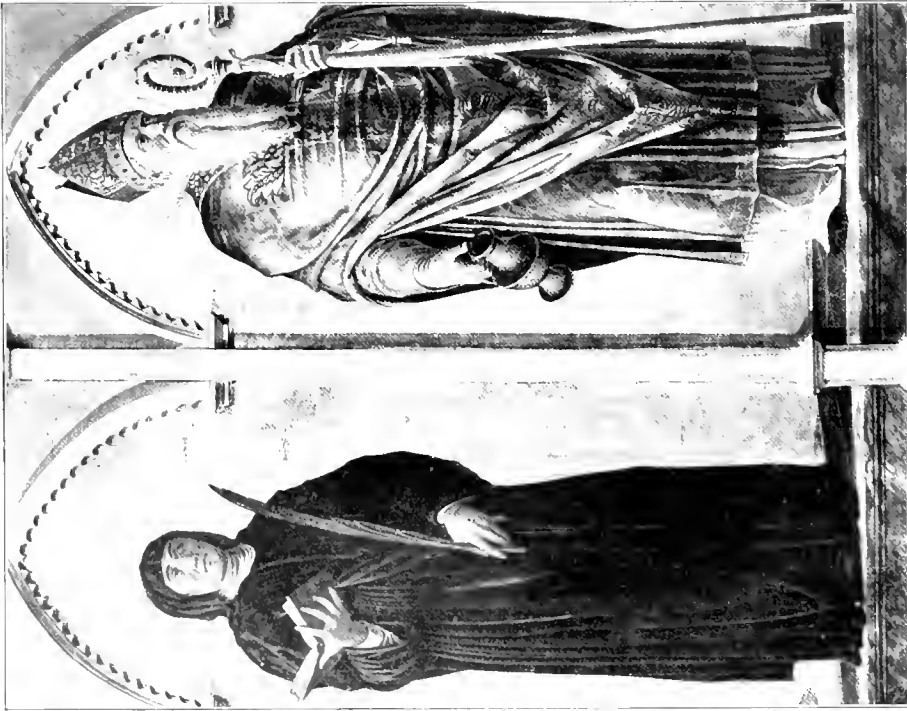
\* Mailand, Brera

St. Lucas' altar

Der Lukas-Altar  
1453—1454

L'autel de saint Luc

Auf Holz, H. 1,78, B. 2,27



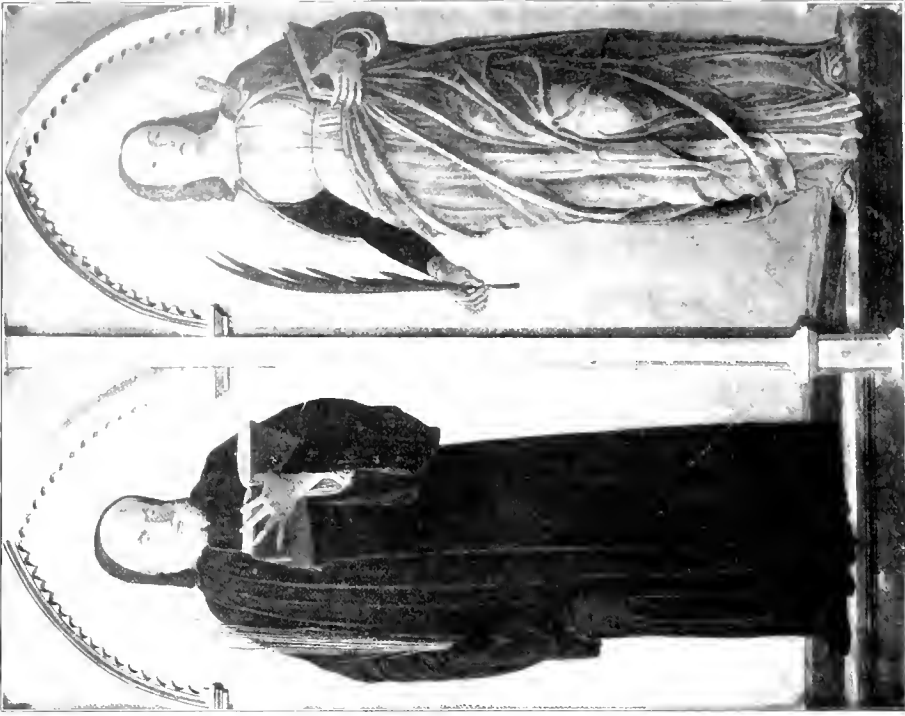
Malland, Breca

Die Heiligen Scholastika und Benedikt

St. Scholastica and St. Benedict Sainte Scholastique et saint Benoît

Ausschnitte aus dem

Detail of the Lucas' altar



Die Heiligen Prodocius und Justina

St. Prodocius and St. Justina Saint Prodocius et sainte Justine

Ausschnitte aus dem Lukas-Altare

1153—1154

Détails du tableau précédent



Neapel, Museo nazionale

Auf Leinwand, H. 1,60, B. 0,80

Die heilige Eufemia

St. Euphemia

1454

Sainte Euphémie



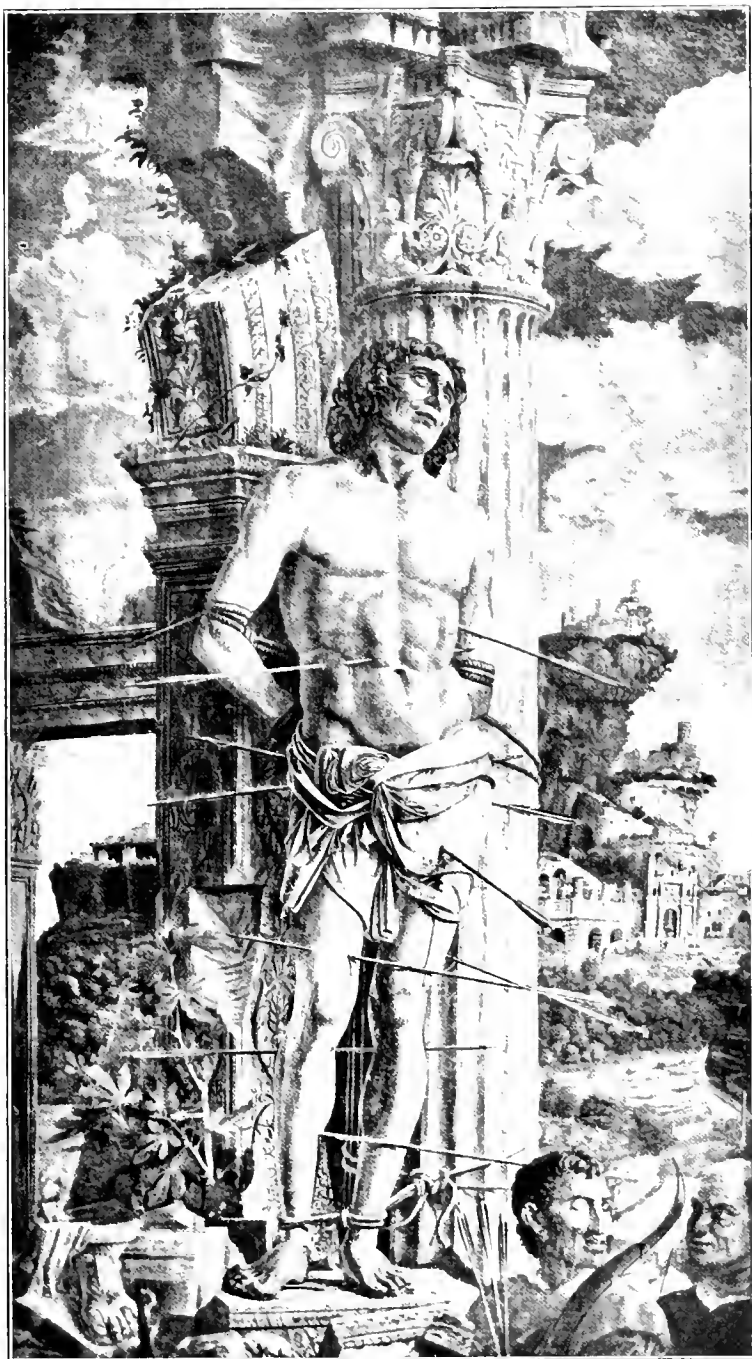
Scipci, Museo nazionale

St. Euphemia  
(Detail)

Die heilige Eufemia  
(Ausschnitt)

Sainte Euphémie  
(Détail)





Aigneperse, Notre Dame

Aut Leinwand, H. 2,57, B. 1,42

Der heilige Sebastian

St. Sebastian

1455

Saint Sébastien



Berlin, James Simon

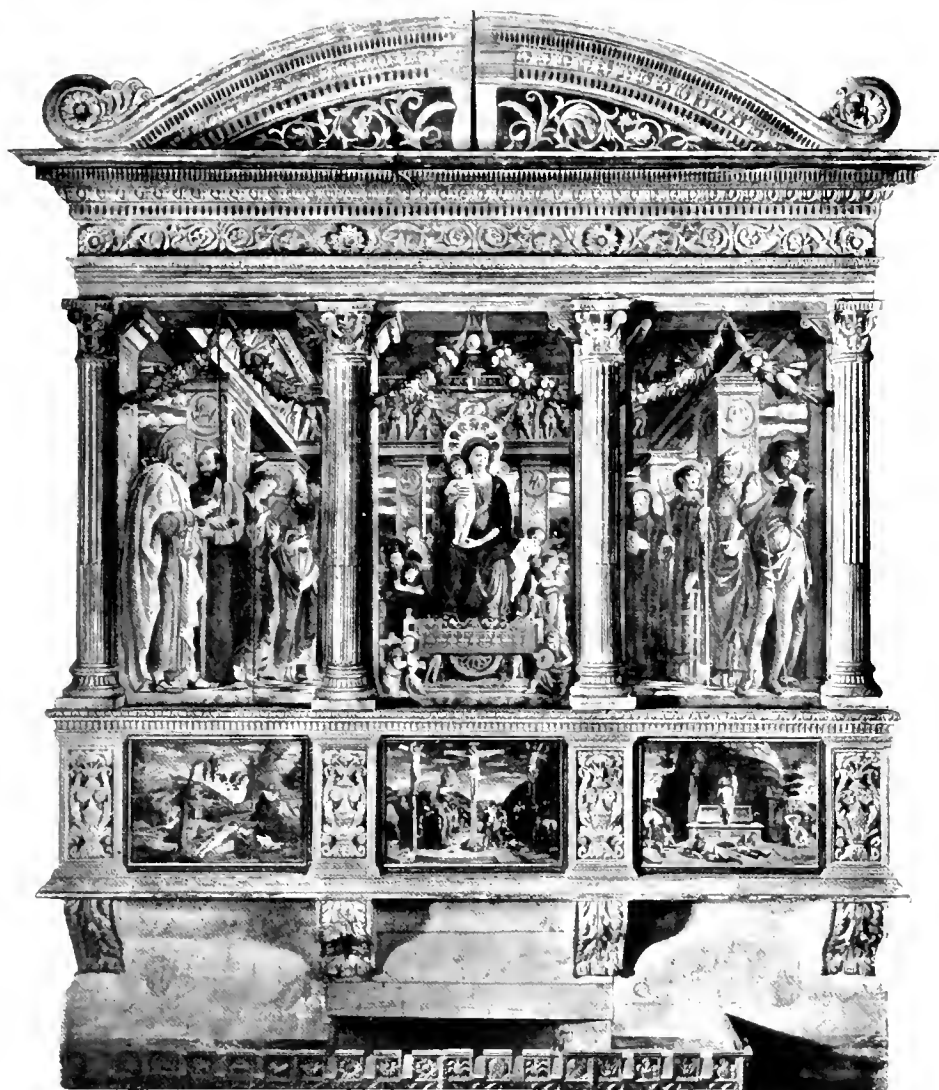
Auf Leinwand, H 0,42, B. 0,32

Madonna mit dem Kinde

Madonna and child

1154

La Vierge avec l'Enfant



\* Verona, S. Zeno

Aut Holz, H. 1,50. B. 4,50

Altar  
1456—1459

Autel



\*Verrocchio, um 1480

Holztafel, H. 2,20, B. 1,15

Madonna mit Kind und Engeln  
(Mittelbild des Triptychons auf S. 81)

Madonna and child  
(Central picture of the triptychon p. 78)

La Vierge avec l'Enfant et des anges  
(Tableau central du triptyque p. 78)



\* Verona, S. Zeno

H. 2,20, B. 1,15

St. Peter, St. Paul, Johannes Evangelista und Augustin

(Linkes Hölgebild des Triptychons auf S. 81)

St. Peter, St. Paul and two other saints  
(Picture on the left of the triptychon p. 81)

Saint Pierre, saint Paul et deux autres saints  
(Tableau à gauche du triptyque p. 81)





Verona, S. Zeno

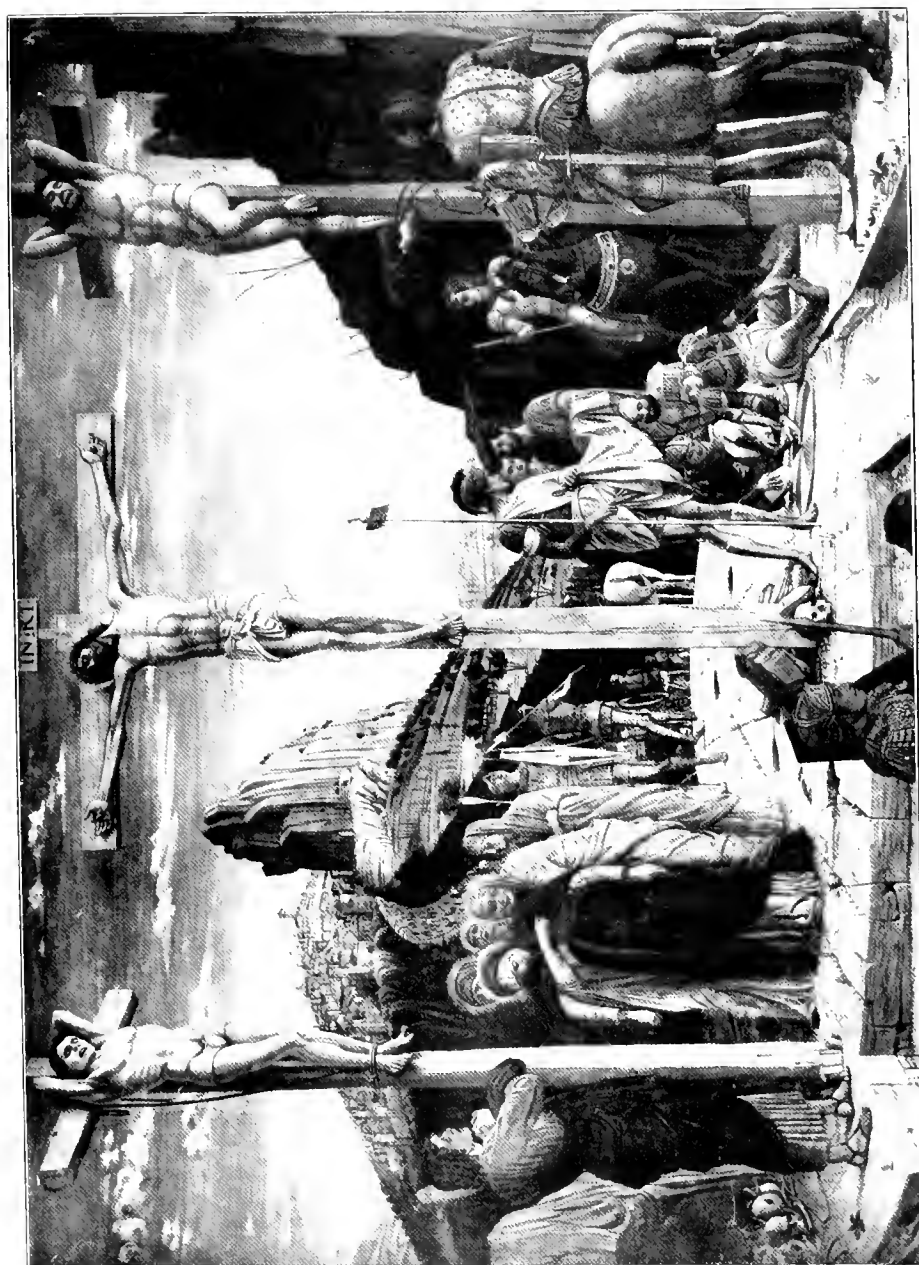
H. 2,20, B. 1,15

Die Heiligen Benedikt, Lorenz, Zeno und Johannes der Täufer

(Rechtes Flügelbild des Triptychons aut S. 81)

St. John, St. Lawrence and two other saints  
(Picture on the right of the triptych on p. 78)

Saint Jean, saint Laurent et deux autres saints  
(Tableau à droite du triptyque p. 78)



• Paris Louvre

# Die Kreuzigung

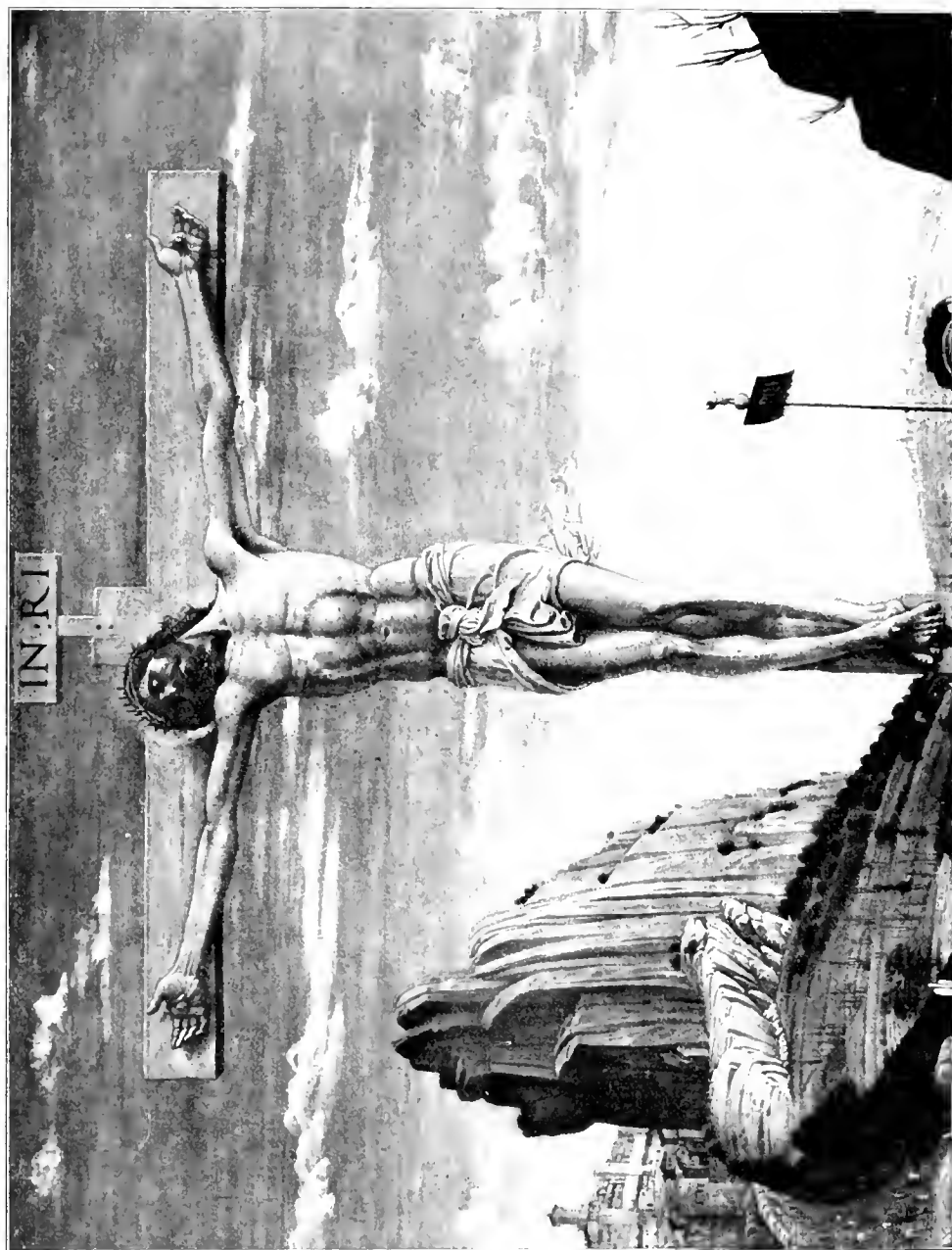
The crucifixion  
 Predellenstück vom Zeno-Altar, Verona (S. 81)  
 Picture on the bottom-part of the altar p. 81

Le crucifiement

pièce de la base du tableau de l'autel p. 81

Auf Holz, H. 0,66, B. 0,90





• Paris, Louvre

Detail der Kreuzigung vom Zeno-Altar, Verona (S. 85)

Detail of the picture p. 85

Détail du tableau précédent



\* Paris, Louvre

Ausschnitt aus der Kreuzigung vom Zeno-Altar, Verona (S. 85)

The crucifixion  
(Detail of the picture p. 85)

Le crucifément  
(Détail du tableau p. 85)



\* Paris, Louvre

Ausschnitt aus der Kreuzigung vom Zeno-Altar, Verona (S. 85)

The crucifixion  
(Detail of the picture p. 85)

Le crucifiement

(Detail du tableau p. 85)



\* Louvre, Museum

Auf Holz, H. 0,06, B. 0,08

### Der Ölberg

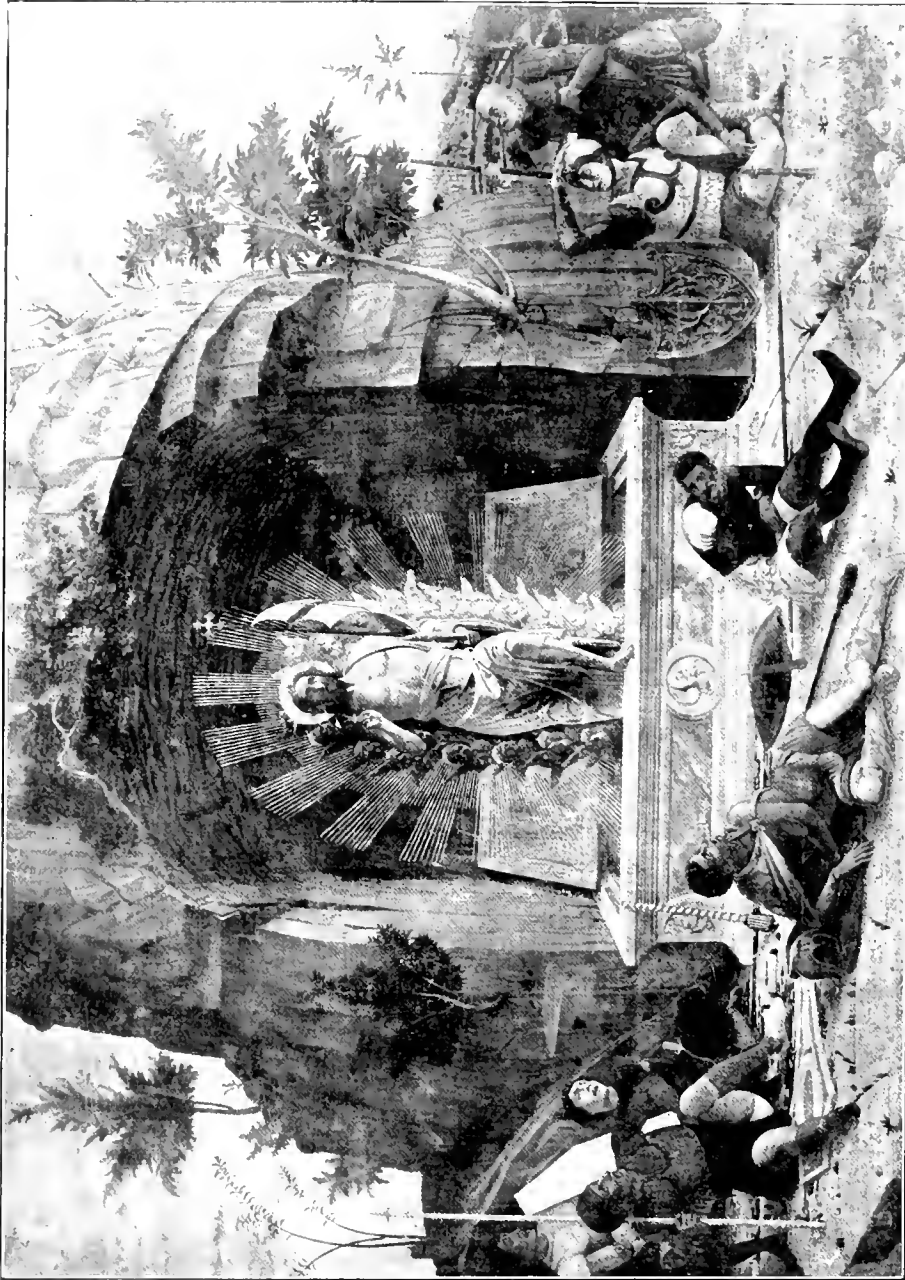
Predellenstück vom Zeno-Altar, Verona (S. 81)

The mount of olives

Picture on the bottom-part of the altar p. 81

Le mont des oliviers

Pièce de la base du tableau de l'autel p. 81



• Tours, Muséum

# Die Auferstehung Christi

Predellenstück vom Zeno-Altar, Verona (S. 81)

Auf Holz, H. 0,606, B. 0,509

## The resurrection of Christ

Picture on the bottom-part of the altar, p. 81

## La résurrection du Christ

Pece de la base du tableau de l'autel, p. 81



Downton Castle, Rouse Boughton Knight

Anbetung der Hirten

The shepherds adoring Christ

Um 1455

L'adoration des bergers



\* Wien, Staatsgalerie

Auf Holz, H. 0,68, B. 0,31

# Der heilige Sebastian

St. Sebastian

Um 1458

Saint Sébastien





\*Venedig, Akademie

Auf Holz. H. 0,66, B. 0,42

Der heilige Georg

St. George

Um 1462

Saint George



Venedig Akademie

St George  
(Detail)

Der heilige Georg  
(Ausschnitt)

Saint George  
(Détail)



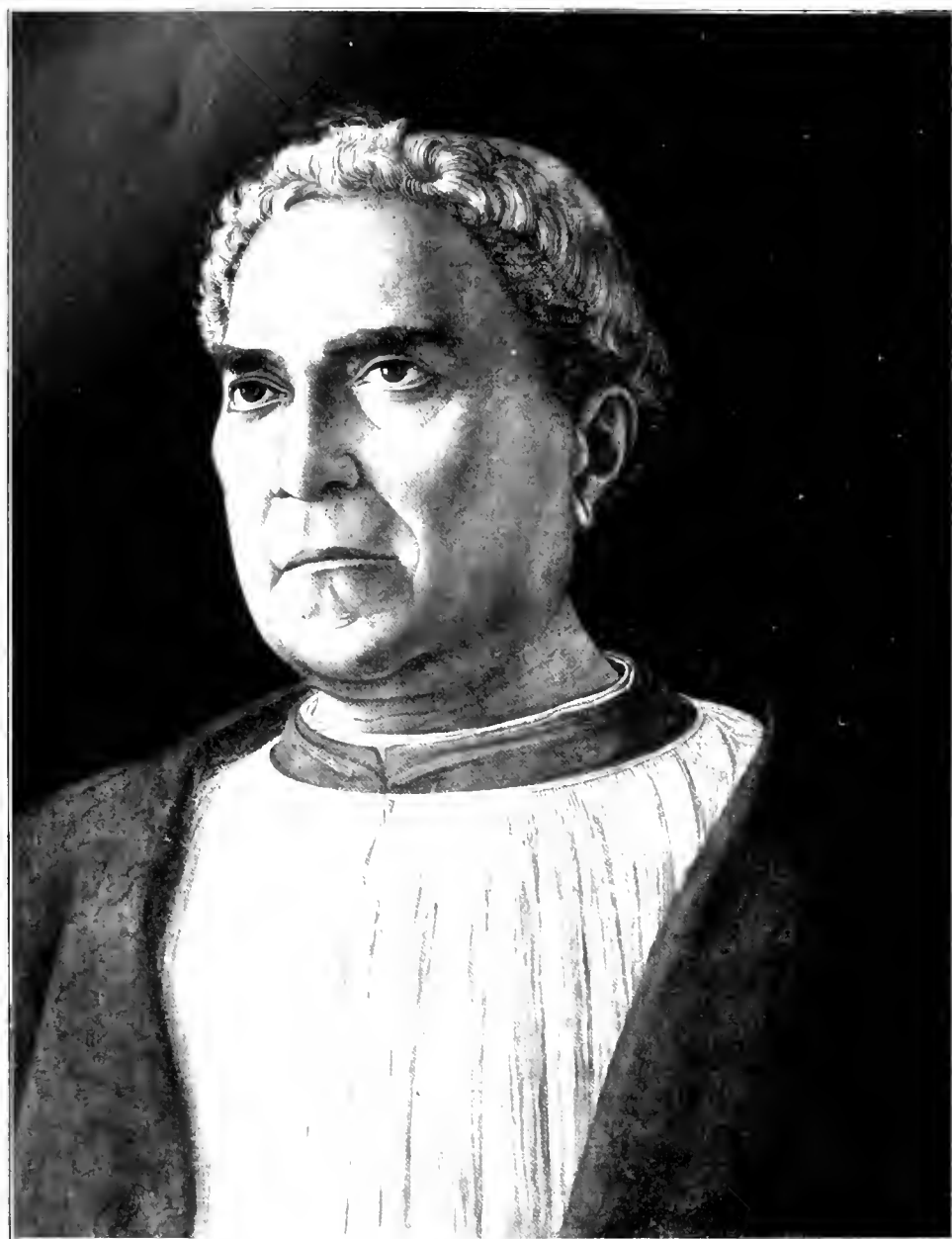
\* Madrid, Prado-Museum

Ant. Holz, H. 0,51, B. 0,42

The death of the Virgin

Der Tod Mariae  
Um 1402

La mort de la Vierge



Berlin, Kaiser Friedrich Museum

Auf Holz, H. 0,44, B. 0,33

Bildnis des Kardinals Lodovico Mezzarota

Portrait of the cardinal Ludovic Mezzarota 1450 1460

Portrait du cardinal Ludovic Mezzarota



Neapel, Museo nazionale

Auf Holz, H. 0,25, B. 0,175

Bildnis des jungen Kardinals Francesco Gonzaga

Portrait of the young cardinal  
Francesco Gonzaga 1461

Portrait du jeune cardinal  
Francesco Gonzaga



Florenz, Uffizien

Porträt eines Mannes

Portrait of a man

Um 1460

Portrait d'un homme

Aufnahme von Annali, Florenz



\* Bergamo, Museo, Accad. Carrara

Auf Leinwand, H. 0,43, B. 0,31

Madonna mit dem Kinde  
Um 1400  
La Vierge avec l'Enfant

Madonna and child





Mailand - Museo Poldi-Pezzoli

Auf Leinwand, H. 0,45, B. 0,35

Madonna and child

Madonna mit dem Kinde

Um 1462

La Vierge avec l'Enfant



\*Hureau, l'Histoire

Himmelfahrt Christi  
The ascension L'ascension

Anbetung der Könige  
The magi adoring Christ 1463—1464 L'adoration des rois

Beschneldung Christi  
The circumcision La circoncision



• Horenz, l'Inizien

Auf Holz, H. 0,76, B. 0,765

Die Anbetung der Könige  
(Mittelbild des Triptychons auf S. 101)

The magi adoring Christ  
(Central picture of the triptychon p. 101)

L'adoration des rois  
(Tableau central du triptyque p. 101)



\*Florenz, Uffizien

The magi adoring Christ  
(Detail)

Die Anbetung der Könige  
(Ausschnitt)

L'adoration des rois  
(détail)



Florenz, Uffizien

Auf Holz, H. 0,86, B. 0,425

# Die Beschneidung Christi

(Seitenbild des Triptychons auf S. 101)

The circumcision

(Part on the right of the triptych  
on p. 101)

La circoncision

(Partie droite du triptyque  
p. 101)



\*Florenz, Utizien

Die Beschneidung Christi  
(Ausschnitt)

The circumcision  
(Detail)

La circoncision  
(Détail)





Florenz, Uffizien

Auf Holz, H 0,86, B. 0,125

### Die Himmelfahrt Christi

(Seitenbild des Triptychons auf S. 101)

The ascension

(Part on the left of the triptych  
on p. 101)

L'ascension

(Partie gauche du triptyque  
p. 101)



\* London, Nationalgalerie

The mount of olives

Der Ölberg  
Nach 1461

Le mont des oliviers

Auf Holz, H. 0,625, B. 0,50





London, Nationalgalerie

The mount of olives  
(Detail of p. 107)

Ausschnitt aus S. 107

Le mont des oliviers  
(Détail de p. 107)



Florenz, Uffizien

Aul Holz, H. 0,29, B. 0,215

Madonna mit dem Kinde

Madonna and child

Um 1466

La Vierge avec l'Enfant



\* Mailand, Brera

Auf Holz, H. 0,89, B. 0,71

Madonna mit dem Kinde, von Cherubim umgeben

Madonna with child, surrounded by angels Um 1485

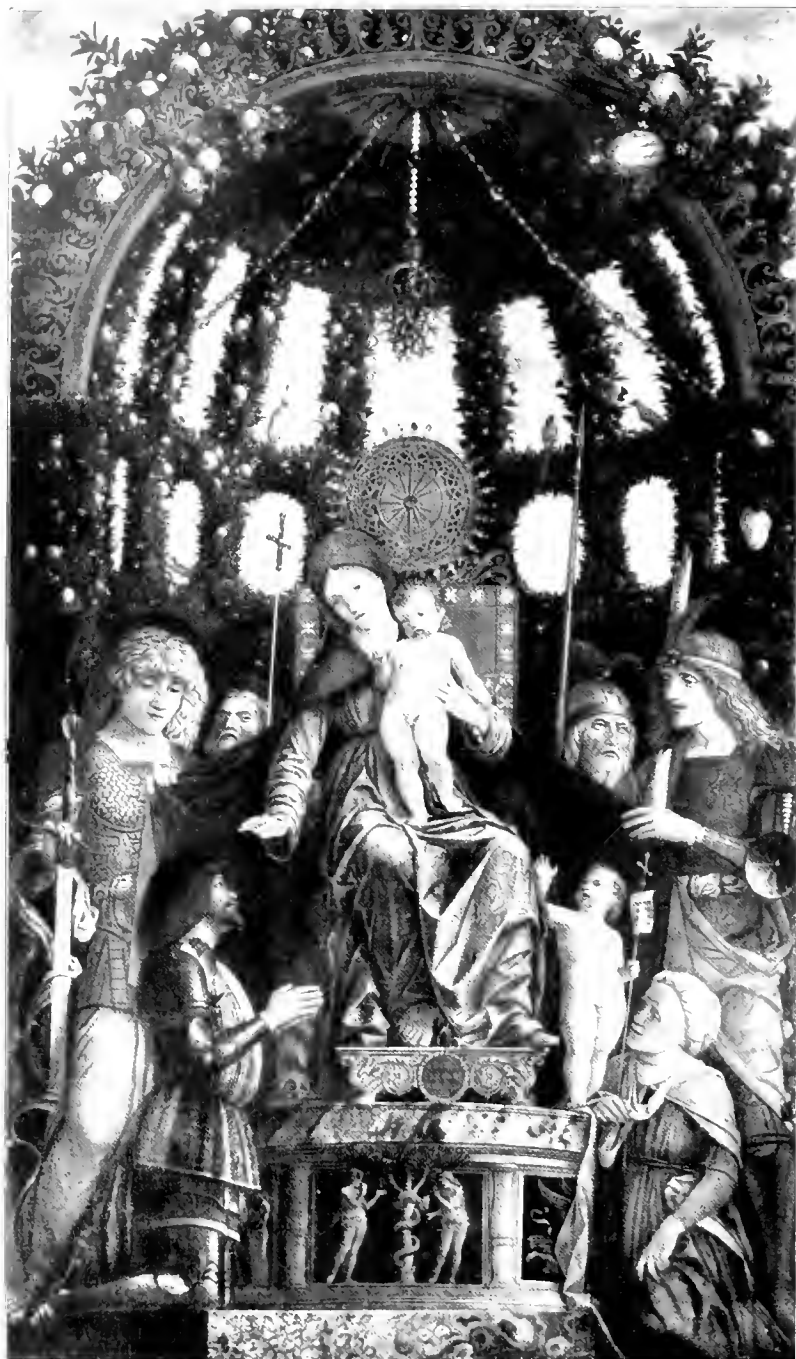
La Vierge avec l'Enfant, entourée d'anges



London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 0,70, B. 0,195

Das Christkind als Weltherrscher mit dem Johannesknaben, Joseph und Maria  
 The Infant-Christ as master of the world      Um 1400      L'Enfant Jésus maître du monde avec  
 with the little St. John, Joseph and Mary      l'enfant Jean, Joseph et Marie



\* Paris, Louvre

Auf Leinwand, H. 2,80, B. 1,60

### Madonna della Vittoria

The „Madonna della Vittoria“

1495—1496

La „Madonna della Vittoria“



\*Paris, Louvre

# Madonna della Vittoria

The „Madonna della Vittoria“  
(Detail)

(Ausschnitt)  
1495—1496

La „Madonna della Vittoria“  
(Detail)





W. and P. in L. und Z.

Auf Leinwand, H. 28" B. 211

Madonna mit dem Kinde in Wolken und vier Heilige

Madonna with child in clouds and  
four saints

La Vierge avec l'Enfant dans les nuages  
et quatre saints

15. August 1467 vollendet



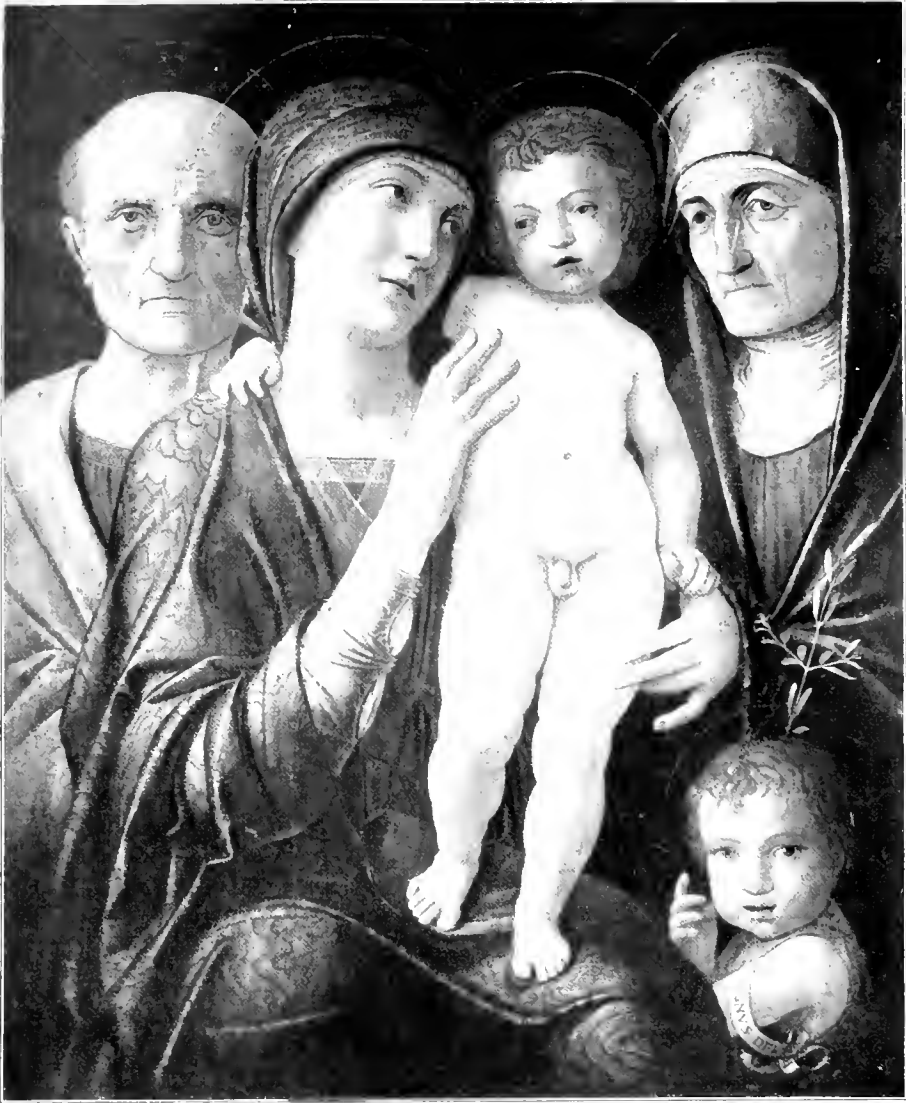


Mailand, Prinzip Trivulzio

Madonna mit dem Kinde in Wolken und vier Heilige

Madonna with child in clouds and  
four saints  
(Detail)

(Ausschnitt) La Vierge avec l'Enfant dans les nuages  
et quatre saints  
(Detail)



Dresden, Gemäldegalerie

Auf Leinwand, H. 0,755, B. 0,615

The Holy Family

Die heilige Familie  
Um 1498–1499

La sainte famille



\* Dresden, Gemäldegalerie

The Holy Family  
(Detail)

Die heilige Familie  
(Ausschnitt)

La sainte famille  
(Détail)



London, Nationalgalerie

Aut Leinwand, H. 1,38, B. 1,15

Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Johannes der Täufer und Magdalena

Madonna with child, St John Baptist  
and St. Magdalene

La Vierge avec l'Enfant, saint Jean Baptiste  
et sainte Madeleine

Zwischen 1500 und 1504



• Kopenhagen, Museum

Auf Holz, H. 0,83, B. 0,51

Der tote Christus von zwei Engeln betrauert

The dead Christ mourned by two angels Um 1500 Jésus Christ mort pleuré par deux anges



• Mollard, Brera

Die Klage um den Leichnam Christi

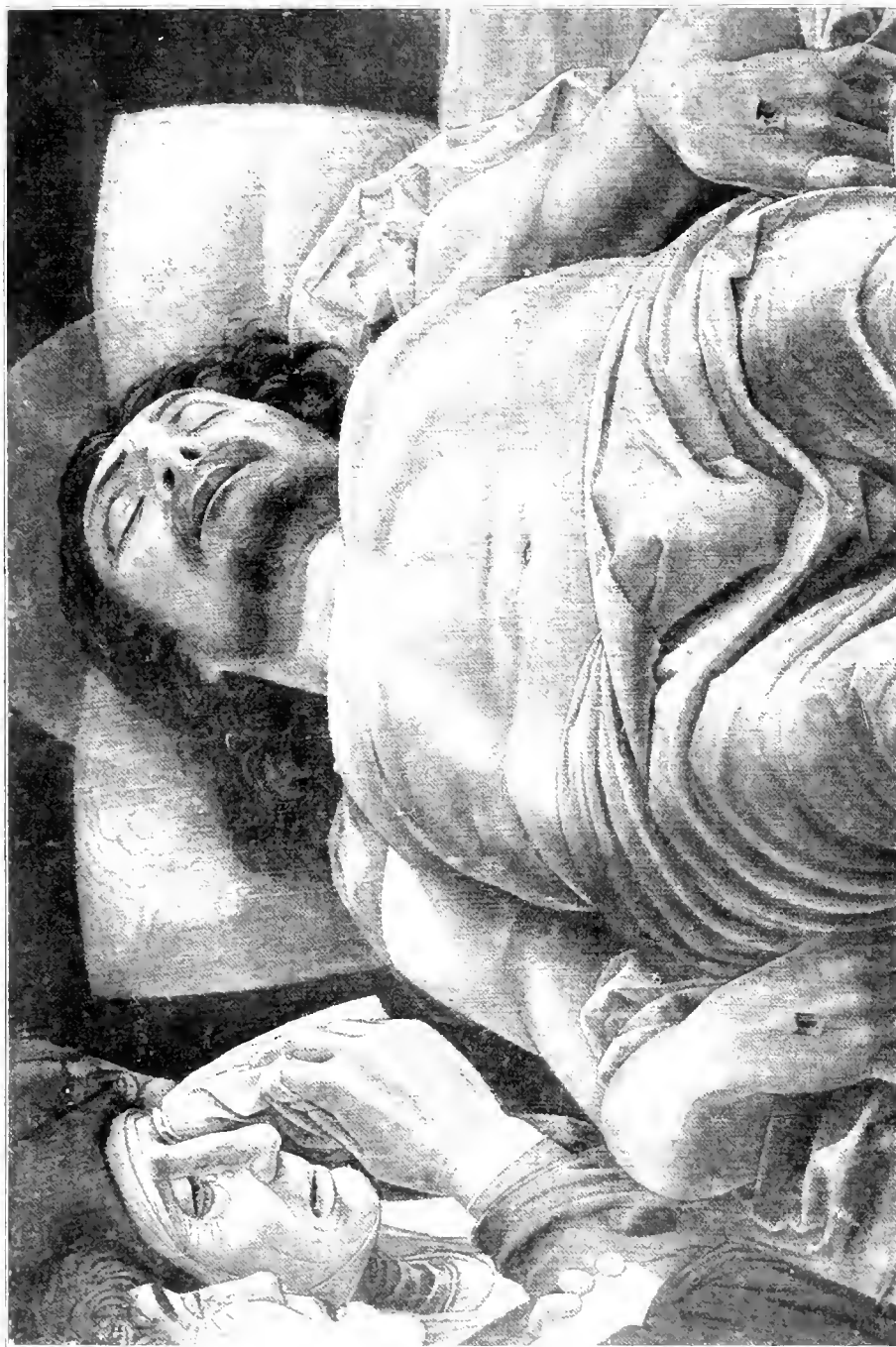
The lamentation over the body of Christ

Nach 1501

Auf Leinwand, H. 0,66, B. 0,51

Jésus Christ pleuré





Mantegna, Brera

Die Klage um den Leichnam Christi

(Ausschnitt)

The Lamentation over the body of Christ

(Detail)

Jésus Christ pleuré  
(Detail)





\* Mailand, Brera

Die Klage um den Leichnam Christi

The lamentation over the body of Christ (Ausschnitt)  
(Detail)

Jésus Christ pleuré  
(Détail)



London, Duke of Buccleuch

Auf Leinwand, H. 0,48, B. 0,48

Sibylle und Prophet

A sibyl and a prophet

Um 1495

La sibylle et le prophète

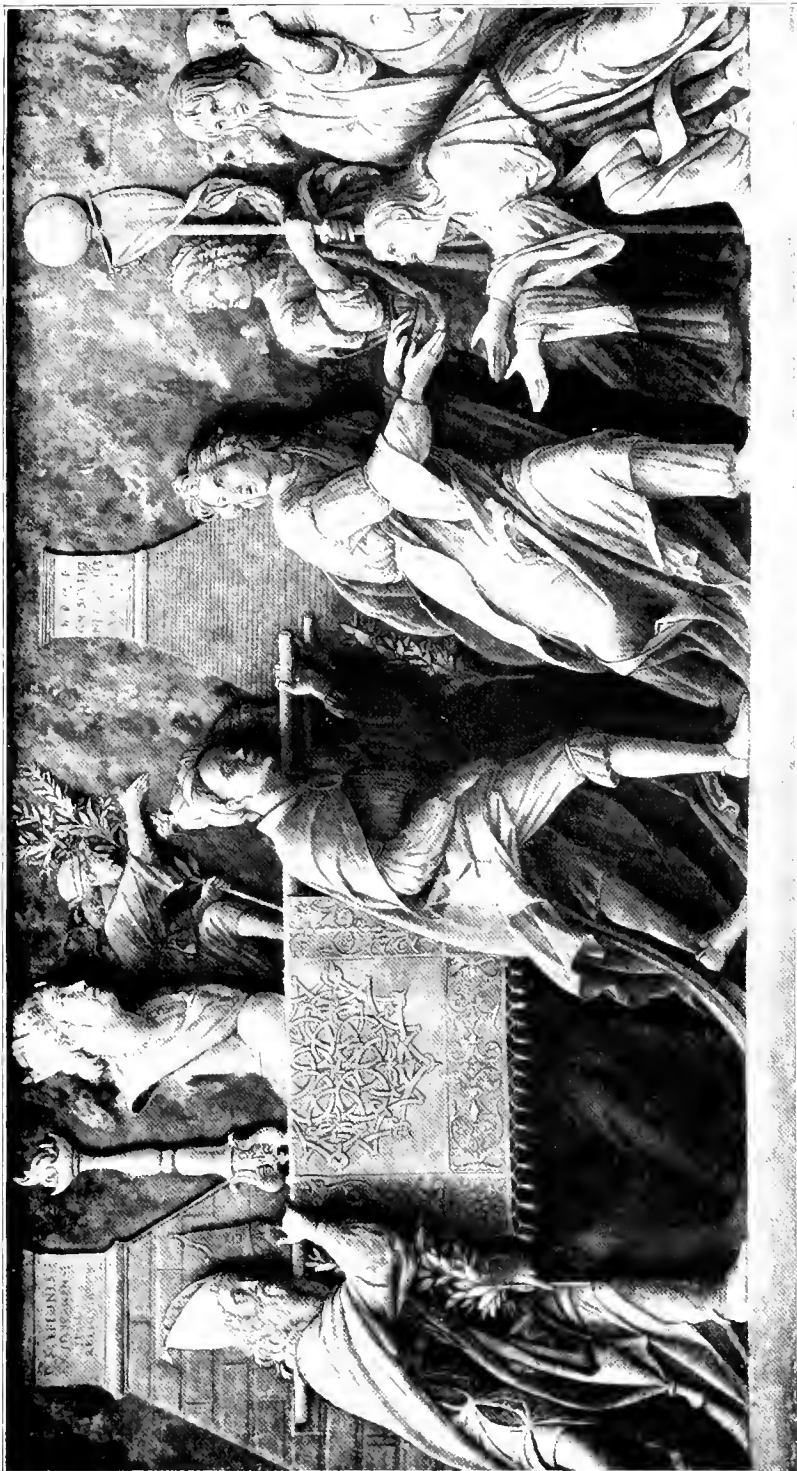


\* London, Nationalgalerie

Auf Leinwand, H. 0,725, B. 2,48

Der Triumph Scipios  
1504–1506

Le triomphe de Scipion



• London, Nationalgalerie

The triumph of Scipio  
(Detail)

Der Triumph Scipios  
(Ausschnitt)

Le triomphe de Scipion  
(Détail)

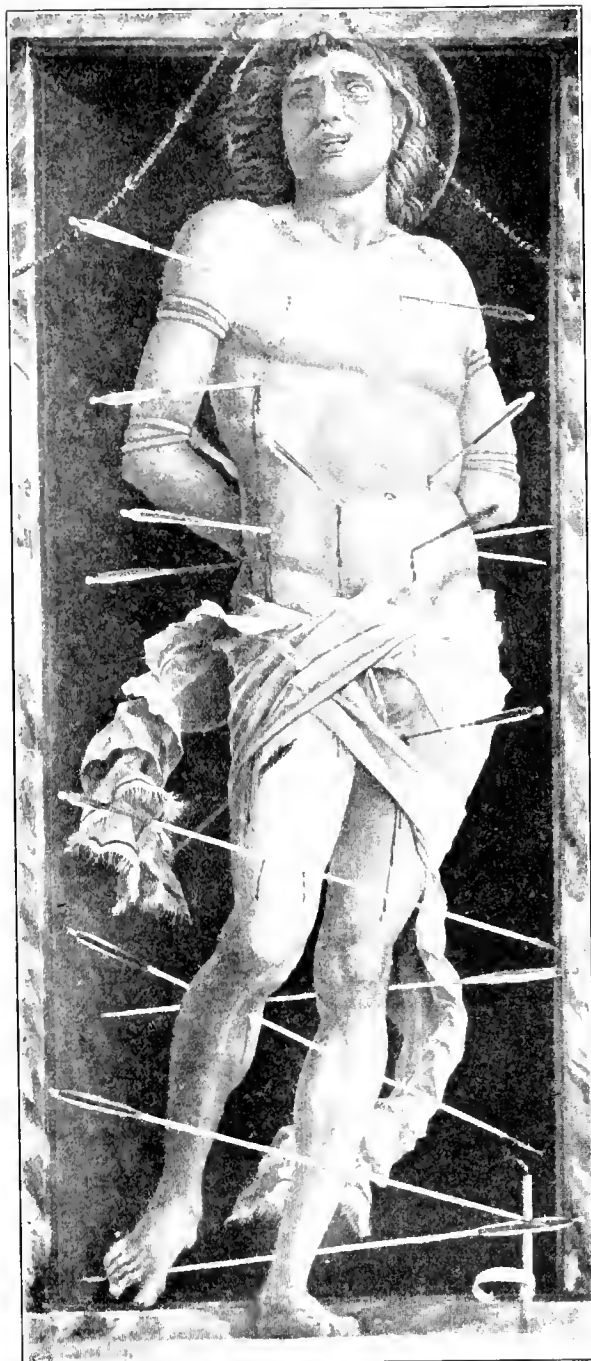


London, Nationalgalerie

The triumph of Scipio  
(Detail)

Der Triumph Scipios  
(Ausschnitt)

Le triomphe de Scipion  
(Détail)



Venedig, Baron Giorgio Franchetti

Auf Leinwand, H. 2,10, B. 0,91

# Der heilige Sebastian

St. Sebastian

1505—1506

Saint Sébastien





London, Sammlung Pembroke

Judith

Judith  
Um 1500

Judith





• (Früh) London, Lady Ashburton

Die Anbetung der Könige  
 Werkstatt Mantegna  
 Nach 1505

Auf Leinwand, H. 9,485, B. 0,655

L'adoration des rois  
 Atelier de Mantegna



• Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum

Aut. Holz, H. 0,79, B. 0,67

Madonna mit dem Kinde  
Schule Mantegnas

Madonna and child  
School of Mantegna

La Vierge avec l'Enfant  
Ecole Mantegna



• Einst Hamburg, Galerie Weber

Auf Leinwand, H. 0,60, B. 0,48

# Madonna mit dem Kinde und Heiligen

Nachahmer Mantegnas

Madonna with child and saints

Imitator of Mantegna

La Vierge avec l'Enfant et des saints

Imitateur de Mantegna



Dublin, National Gallery

Auf Leinwand, H. 0.46, B. 0.355

Judith  
Workshop of Mantegna

Judith  
Werkstatt Mantegnas

Judith  
Atelier de Mantegna



London, Nationalgalerie

Sommer

Summer

Workshop of Mantegna

L'été

Werkstatt Mantegnas



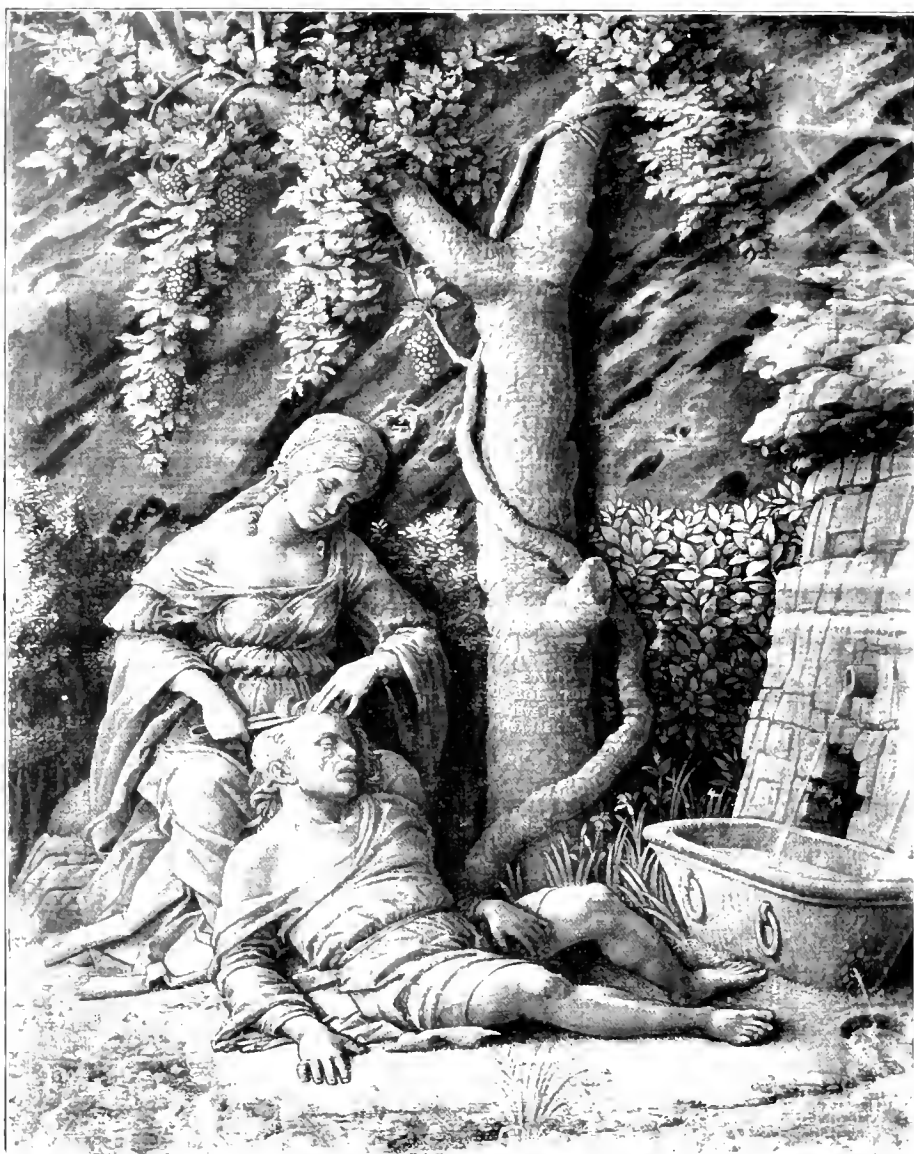
Auf Leinwand, je H. 0,72, B. 0,21

Herbst

Autumn

Atelier de Mantegna

L'automne



London, Nationalgalerie

Auf Leinwand. H. 0,465, B. 0,36

Simson und Delila  
Werkstatt Mantegna

Samson and Delilah  
Workshop of Mantegna

Samson et Dalilah  
Atelier de Mantegna





London, John Edward Taylor      Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,30

Judith

Judith

Workshop of Mantegna

Judith

Werkstatt Mantegnas



London, John Edward Taylor      Auf Leinwand, H. 0,64, B. 0,30

Dido

Dido

Atelier de Mantegna

Didon





# KUPFERSTICHE

ENGRAVINGS CUT ON COPPER

GRAVURES EN TAILLE-DOUCE





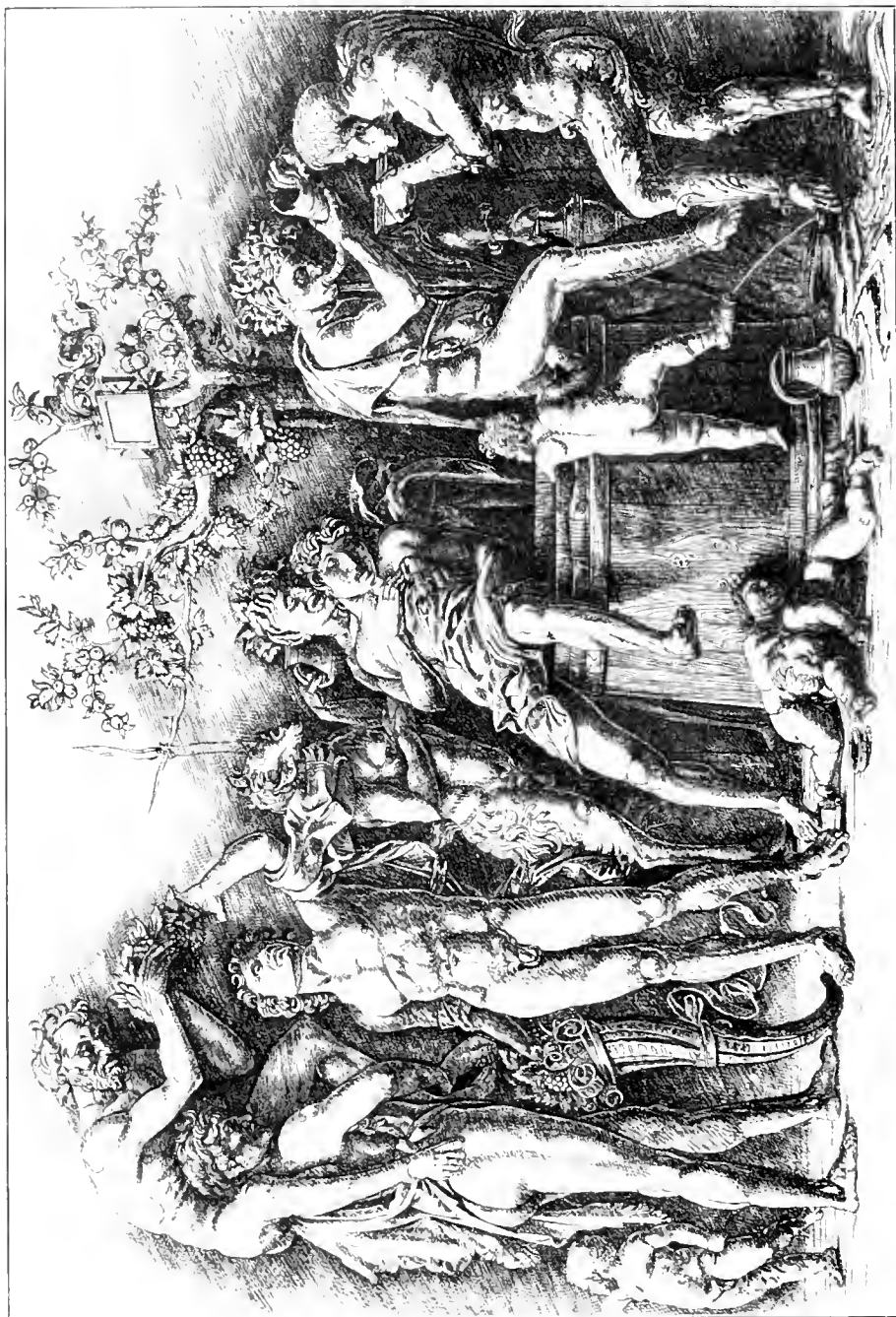
H. 0230, B. 0235

Madonna mit dem Kinde

B. 8

Madonna and child

La Vierge avec l'Enfant

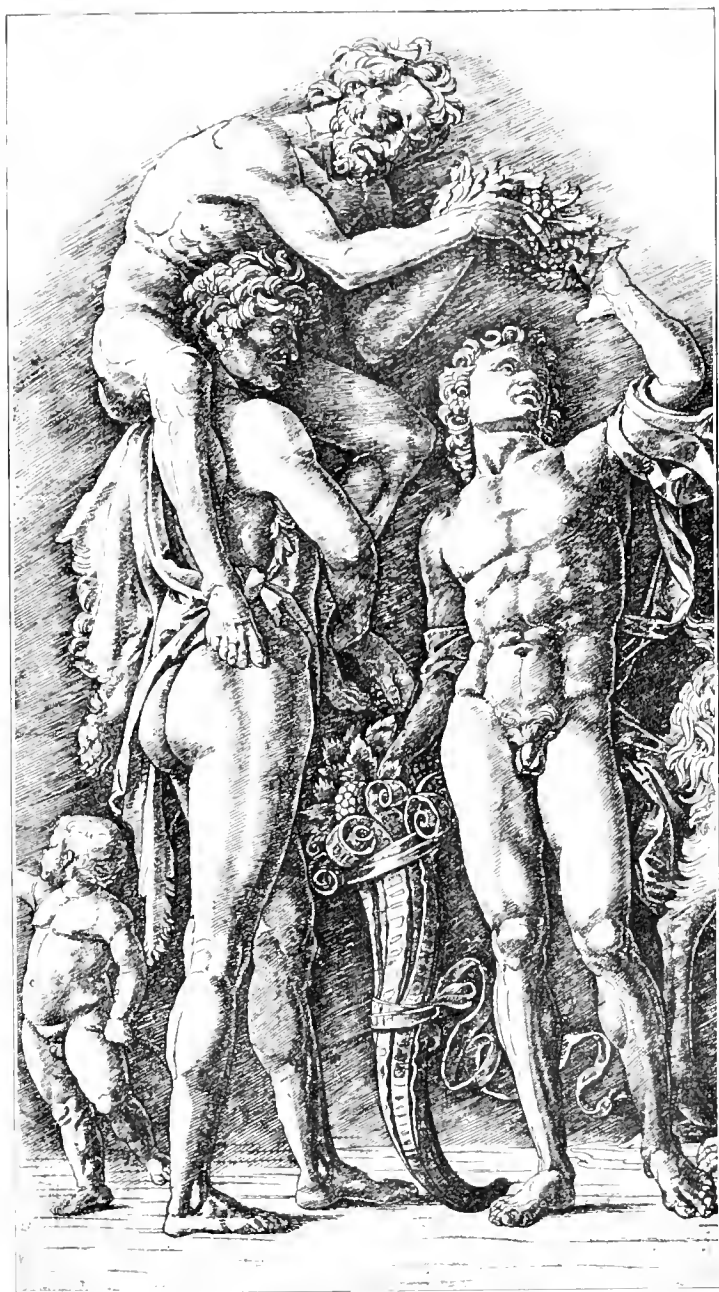


H. 0,295, B. 0,130

Das Bacchanal bei der Kufe  
B. 19

La bacchanale au pressoir

The bacchanal by the coop



Ausschnitt aus dem Bacchanal bei der Kufe  
The bacchanal by the coop      B. 19      La bacchanale au pressoir  
(Detail)    (Detail)



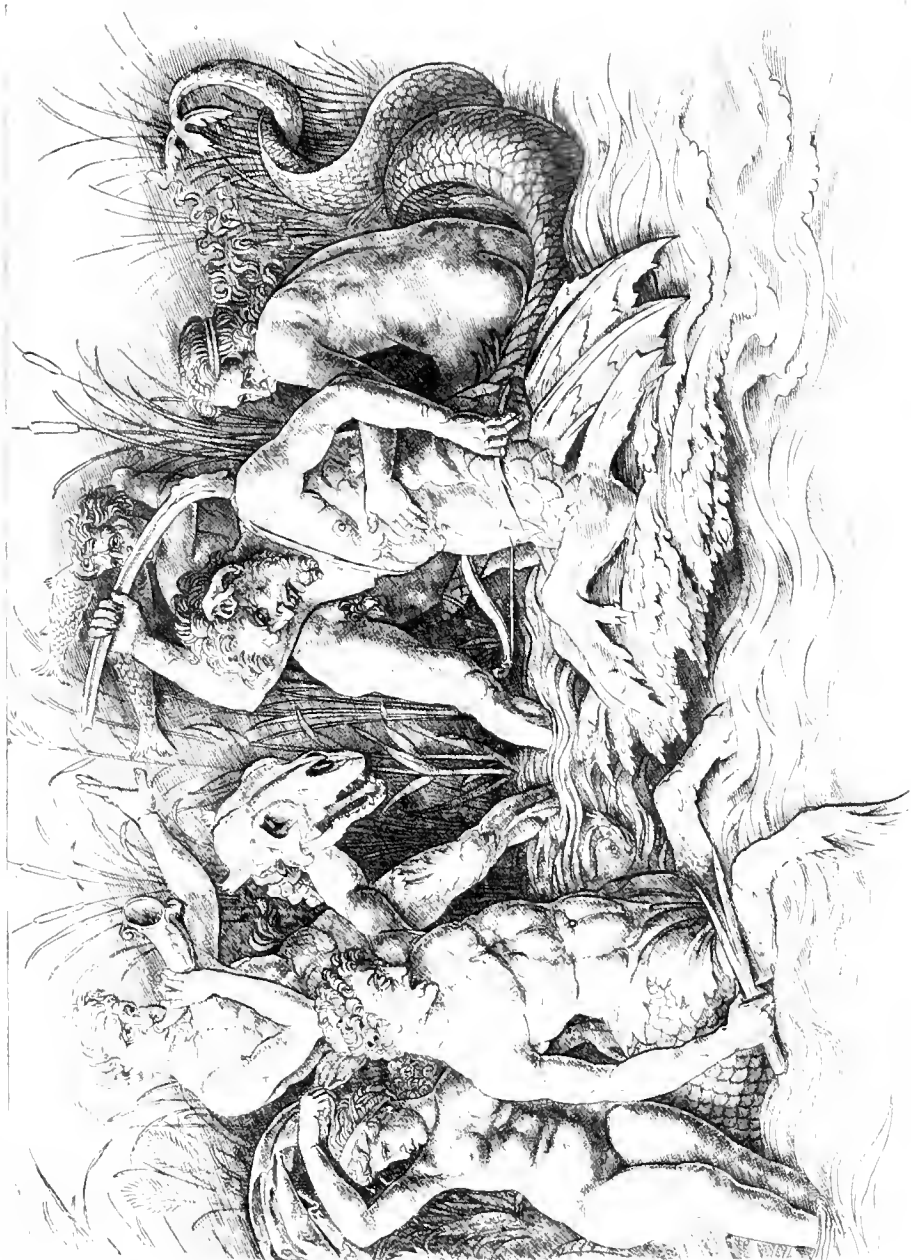
The combat of tritons

Der Kampf der Tritonen  
B. 17

Le combat des tritons

H 0,328, B 0,110





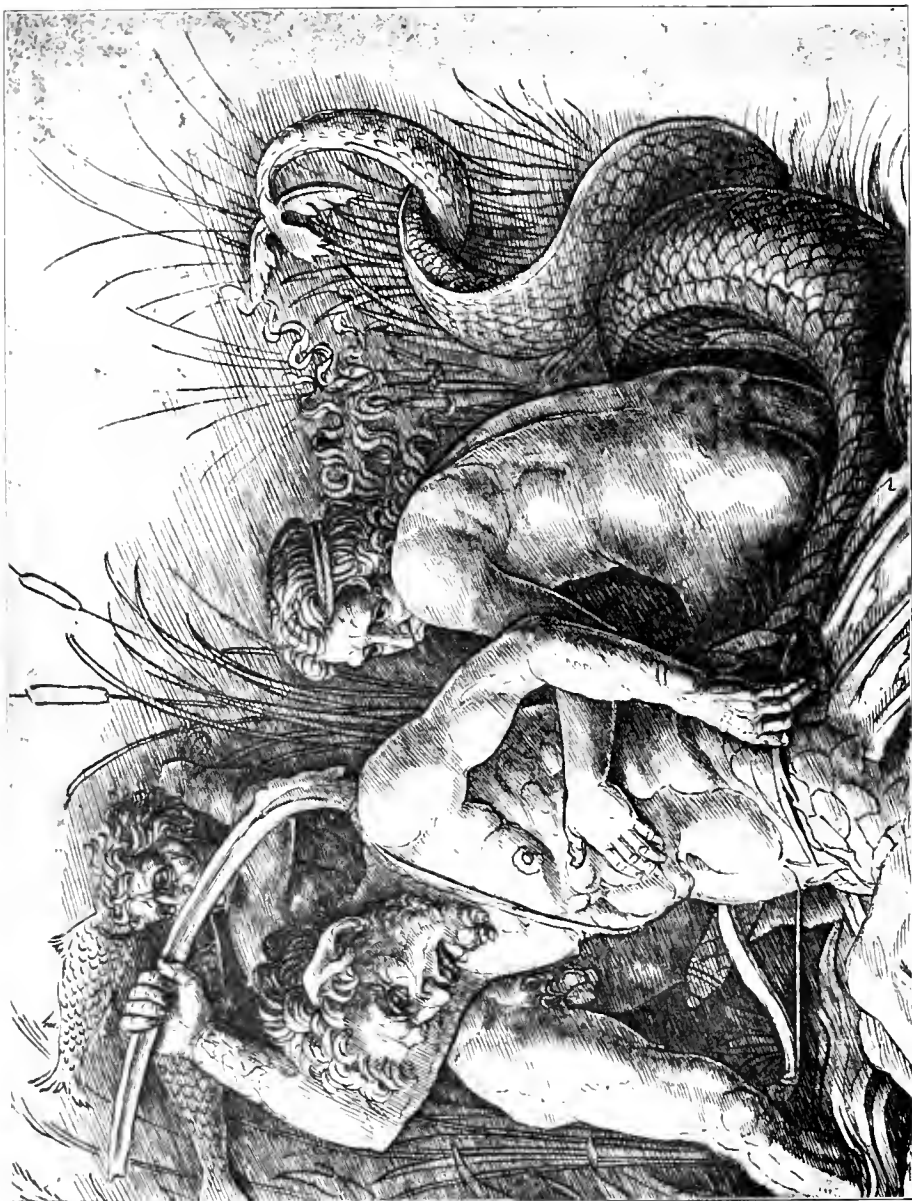
H. 0,328. B. 0,410

Der Kampf mit den Seezentauren

Le combat contre les centaures de mer

B. 18

The combat against sea-centaurs

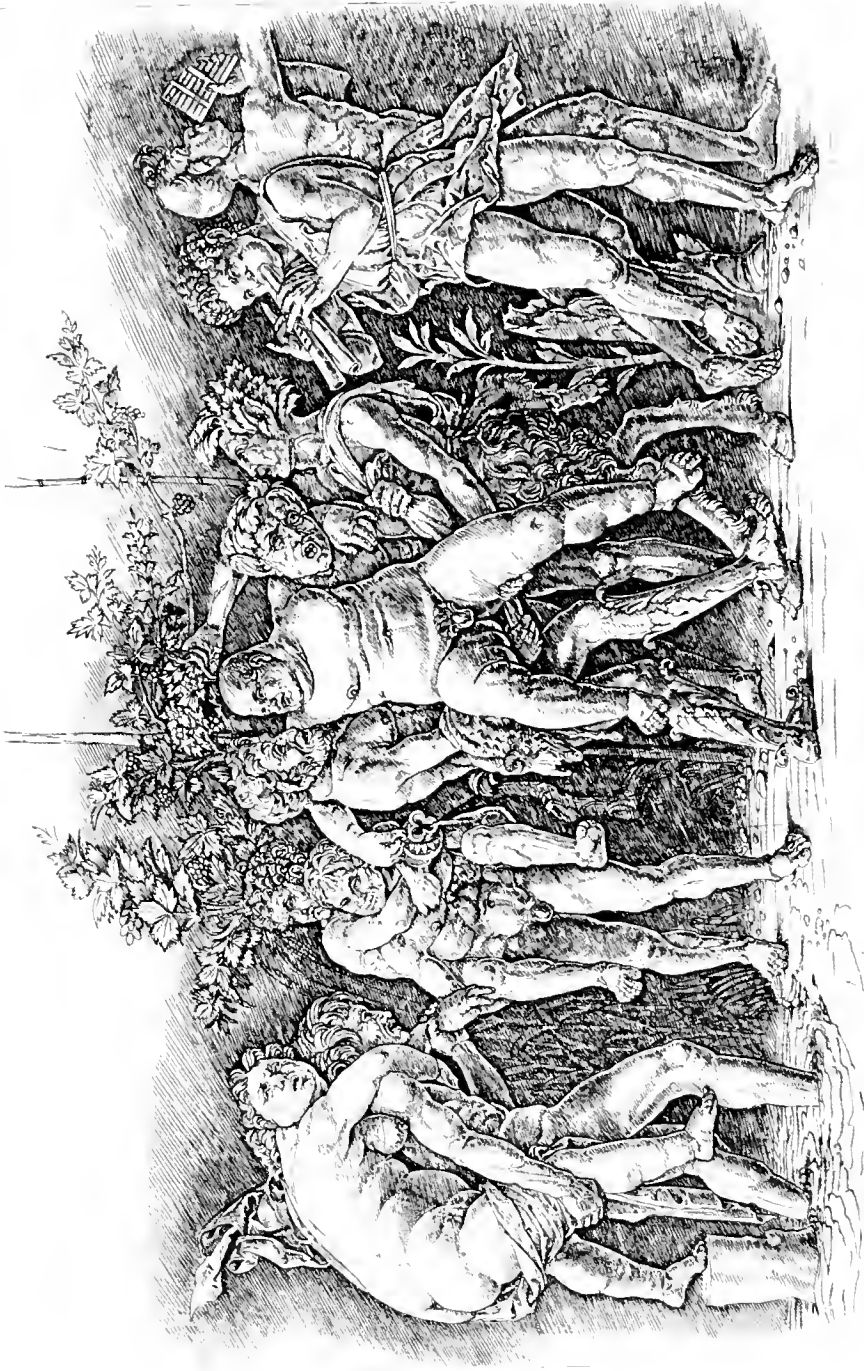


Ausschnitt aus dem Kampf mit den Seezentauren

Le combat contre les centaures de mer  
(Détail)

B. 18

The combat against sea-centaurs  
(Detail)

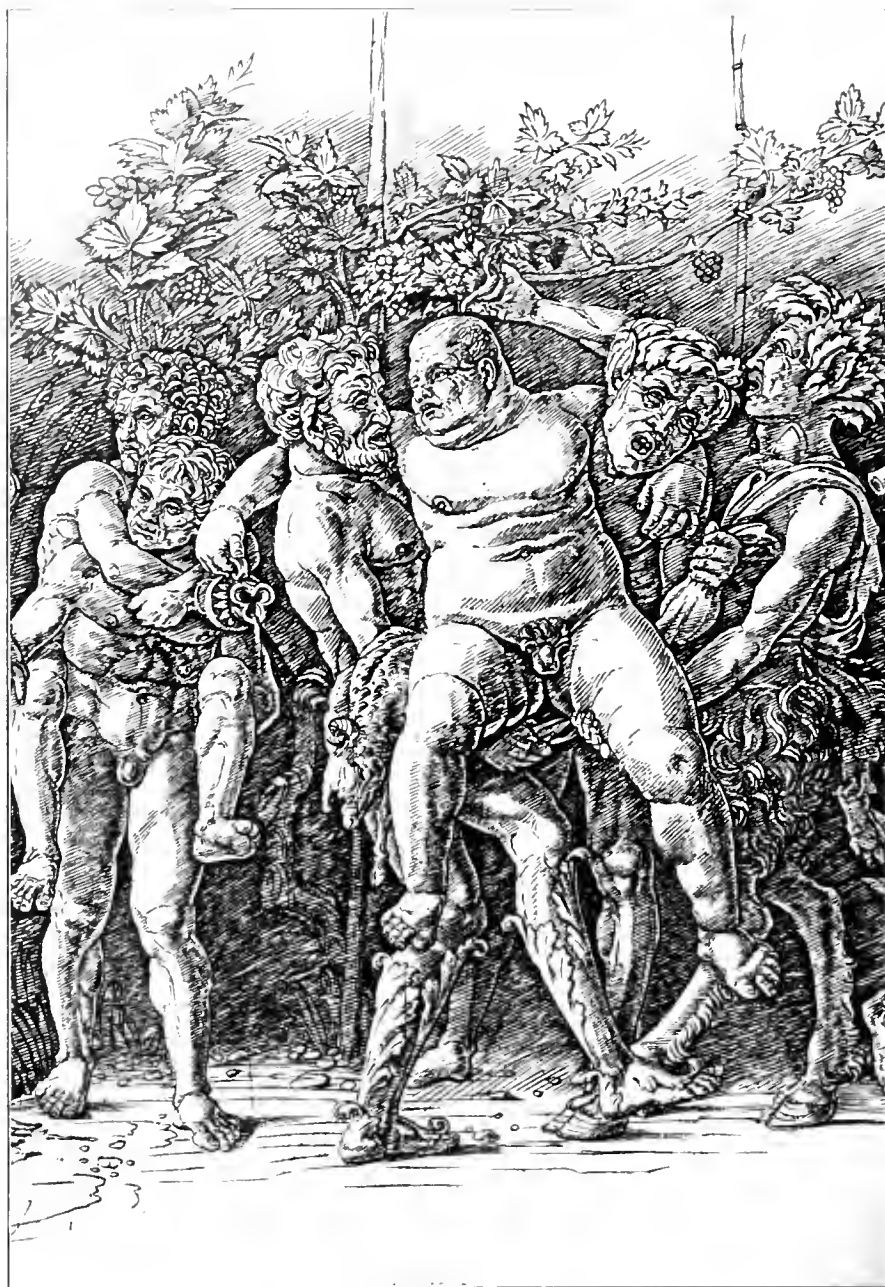


H. 0,288, B. 0,113

Das Bacchanal mit Silen  
B. 20

La bacchanale avec Silène

The bacchanal with Silenus

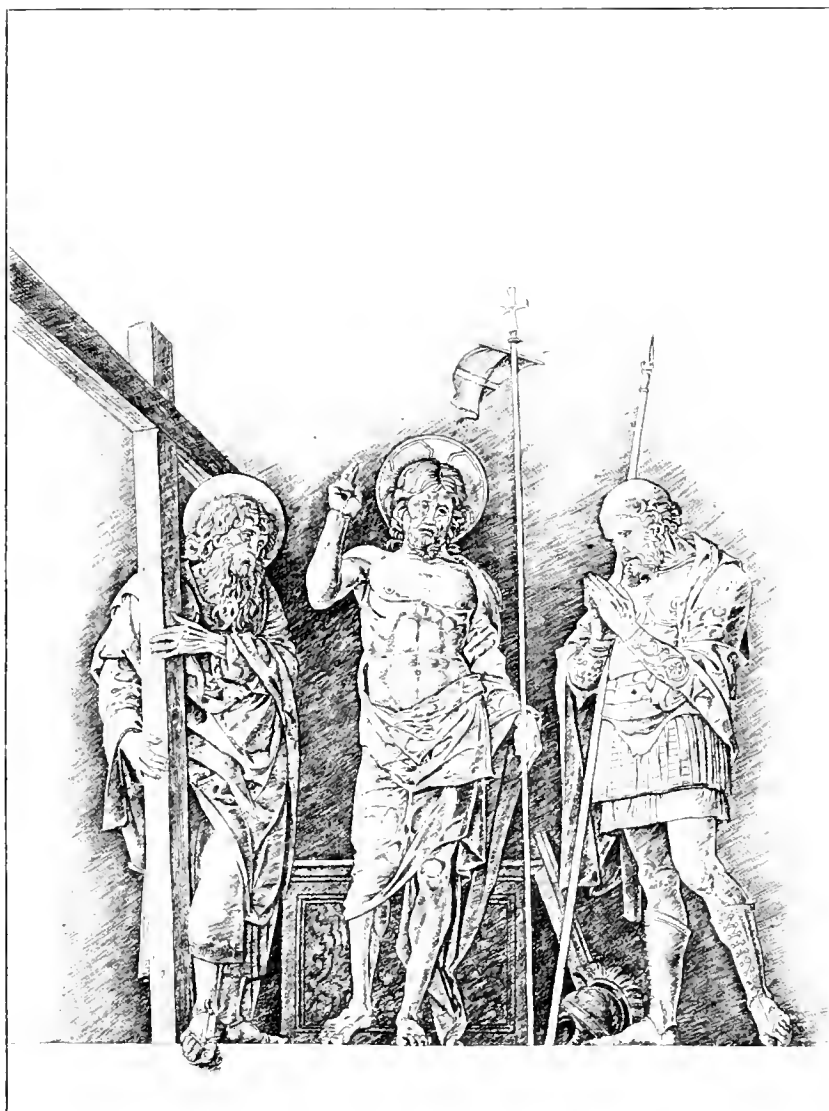


Ausschnitt aus dem Bacchanal mit Silen

The bacchanal with Silenus  
(Detail)

B, 20

Bacchanale avec Silène  
(détail)



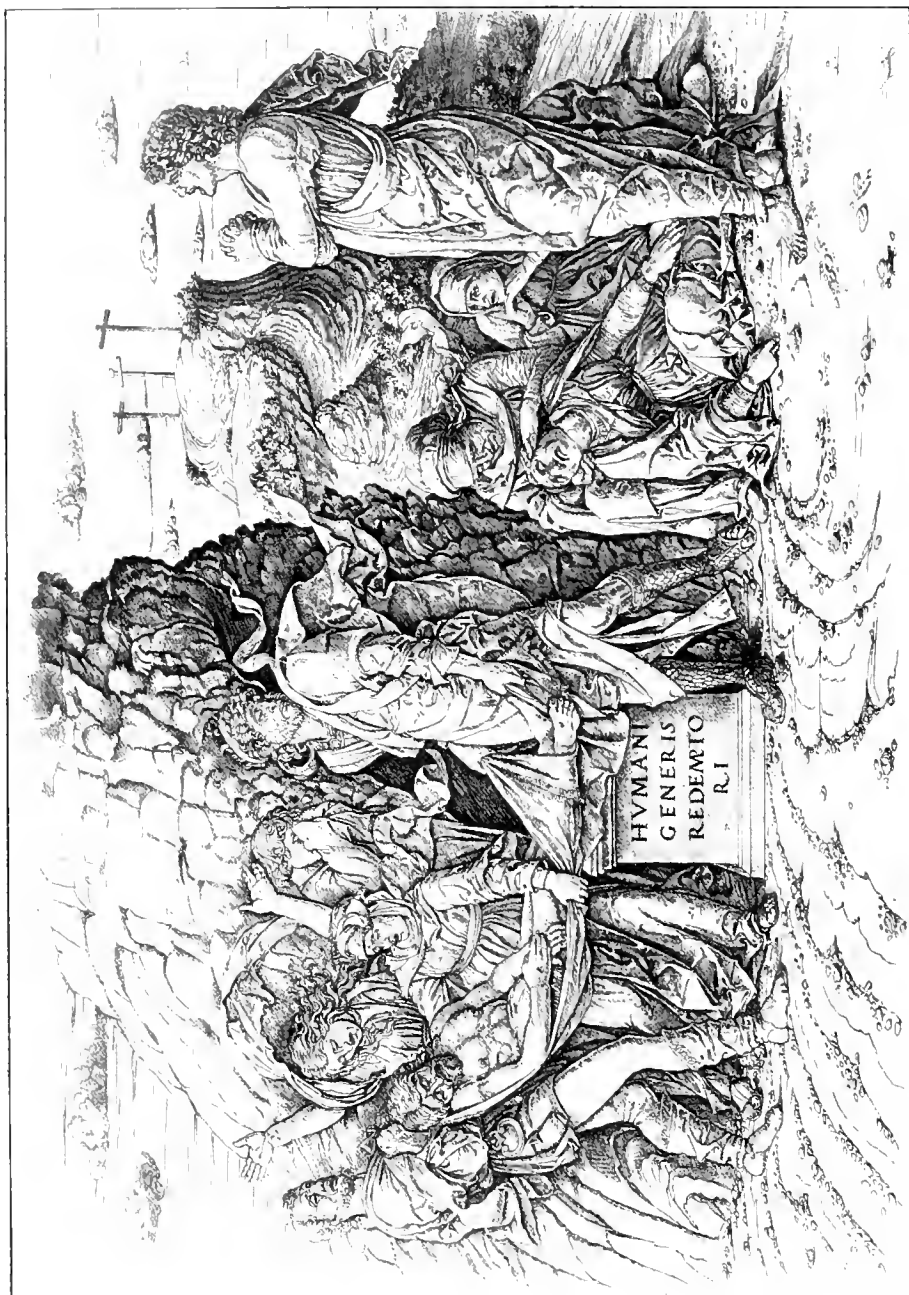
H. 0,330, P. 0,325

Der auferstandene Christus zwischen Andreas und Longinus

B. 6

The risen Christ with Andrew  
and Longinus

Le Christ ressuscité parmi André  
et Longinus



H. 6,365, B. 0,440

Die Grablegung Christi  
B. 3

La sépulture du Christ

The sepulture of Christ





La sépulture du Christ  
(Détail)

Ausschnitt aus der Grablegung Christi  
B. 3

The sepulture of Christ  
(Detail)





H. 0,375, B 0,292

Die Geißelung Christi

B. 1

The flagellation of Christ  
Workshop of Mantegna

Werkstatt Mantegnas

La flagellation du Christ  
Atelier de Mantegna



H 0,426, B. 0,343

Christus in der Vorhölle

B. 5

Christ in the limbus  
Workshop of Mantegna

Werkstatt Mantegnas

Le Christ aux limbes  
Atelier de Mantegna



H. 0.450, B. 0.355

# Die Kreuzabnahme

B. 4

The descent from the cross  
Workshop of Mantegna

Werkstatt Mantegnas

La descente de la croix  
Atelier de Mantegna



H. 0,465, B. 0,360

# Die Grablegung Christi

B. 2

Werkstatt Mantegnas

The sepulture of Christ  
Workshop of Mantegna

La sépulture du Christ  
Atelier de Mantegna



H 0,390, B. 0,282

Die Anbetung der heiligen drei Könige (Tafel 103)

B. 9

The three magi adoring Christ  
After Mantegna

Nach Mantegna

L'adoration des rois  
D'après Mantegna

# ANHANG

FÄLSCHLICHERWEISE DEM MEISTER ZUGESCHRIEBENE WERKE

SUPPLEMENT

WORKS, WHICH FALSELY ATTRIBUTED  
TO THE ARTIST

SUPPLÉMENT

ŒUVRES NON AUTHENTIQUES







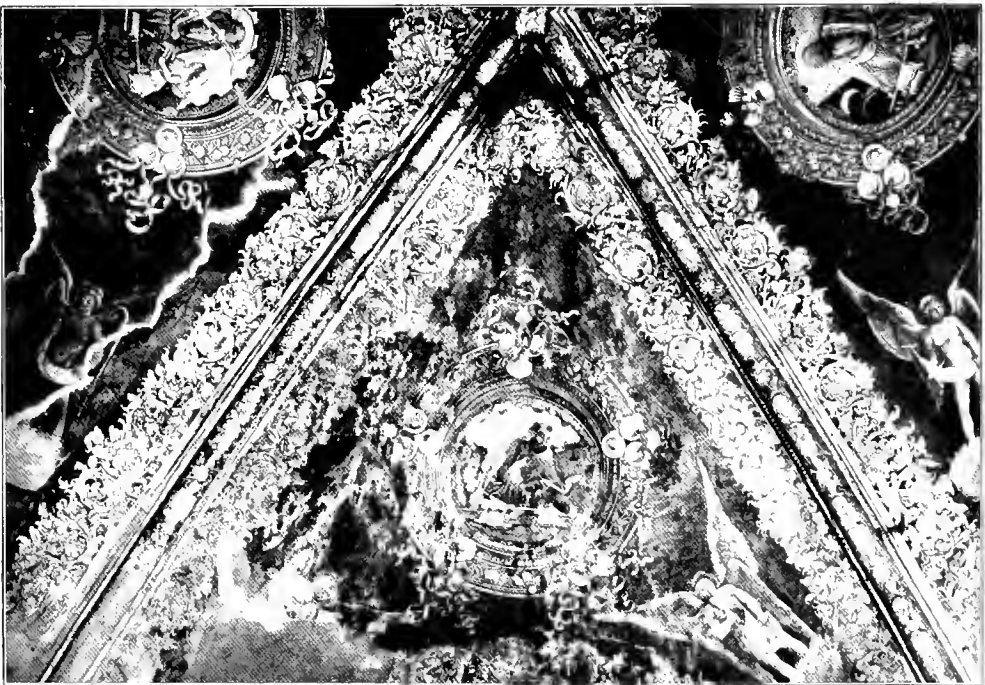
\*Padua, Eremitanikirche

Deckenfresko

### Der Evangelist Matthäus

St. Matthew

Saint Mathieu



\*Padua, Eremitanikirche

Deckenfresko

### Der Evangelist Markus

Von Giovanni d'Allemagna, Antonio da Murano und Niccolò Pizzolo  
St. Marc

Saint Marc



Padua, Fremtlankirche

Deckentresko

### Der Evangelist Johannes

St. John

Saint Jean



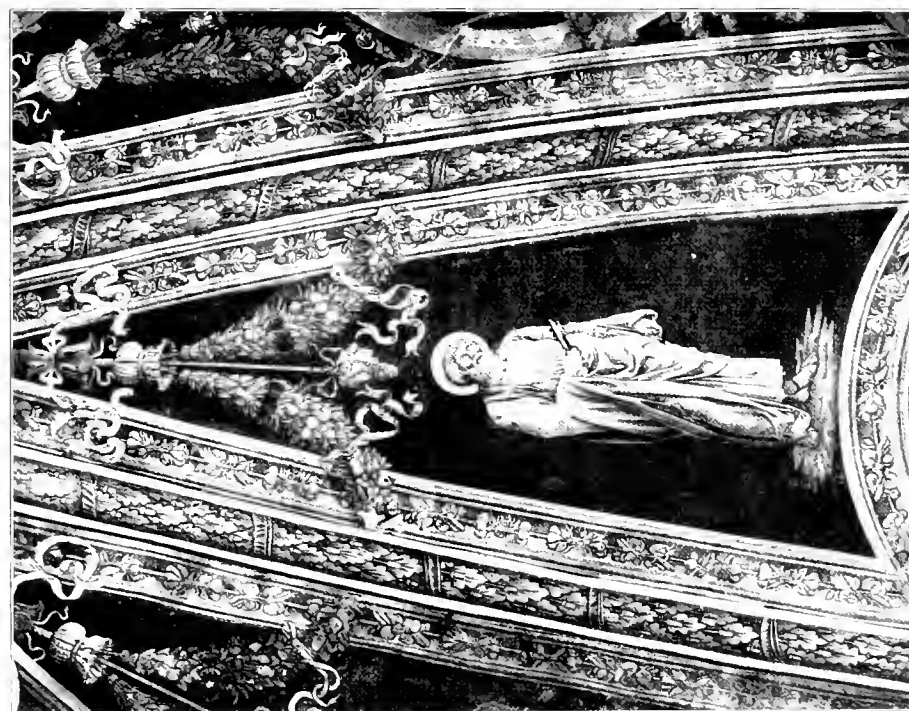
Padua, Fremtlankirche

Deckentresko

### Der Evangelist Lukas

Von Giovanni d'Allemagna, Antonio da Murano und Niccolò Pizzolo  
St. Lucas

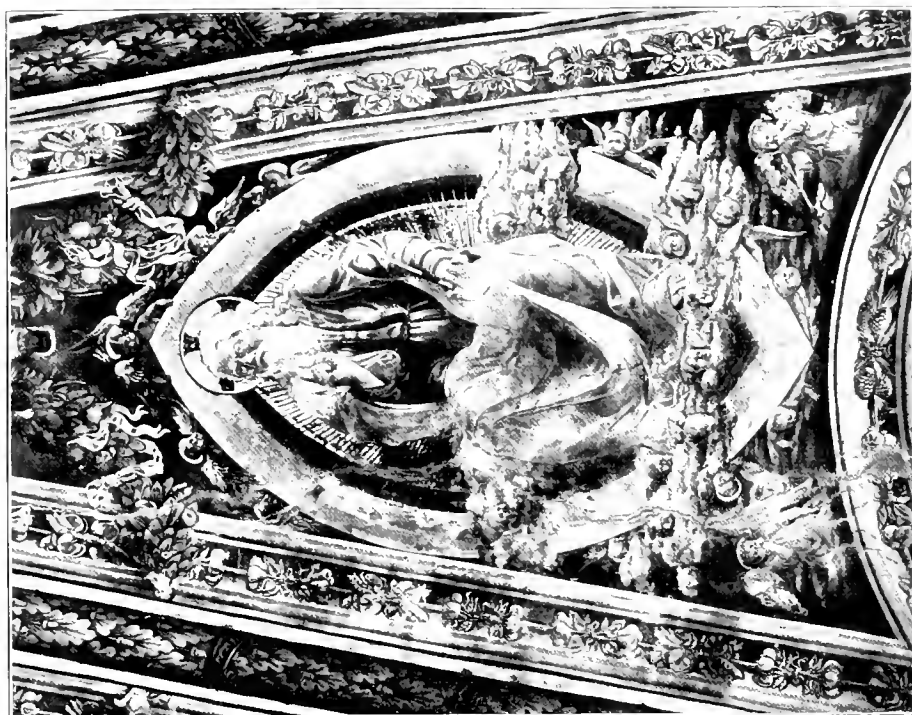
Saint Luc



Padua, Fremdenkirche

Der heilige Petrus

St. Peter



Fresken der Ap.

Gott-Vater

God, the father

Von Niccolò Pizzolo

Dieu le pere



\* Padua, Eremitankirche

Der heilige Paulus

St. Paul

Saint Paul

Von Niccolò Pizzolo

St. Christophe

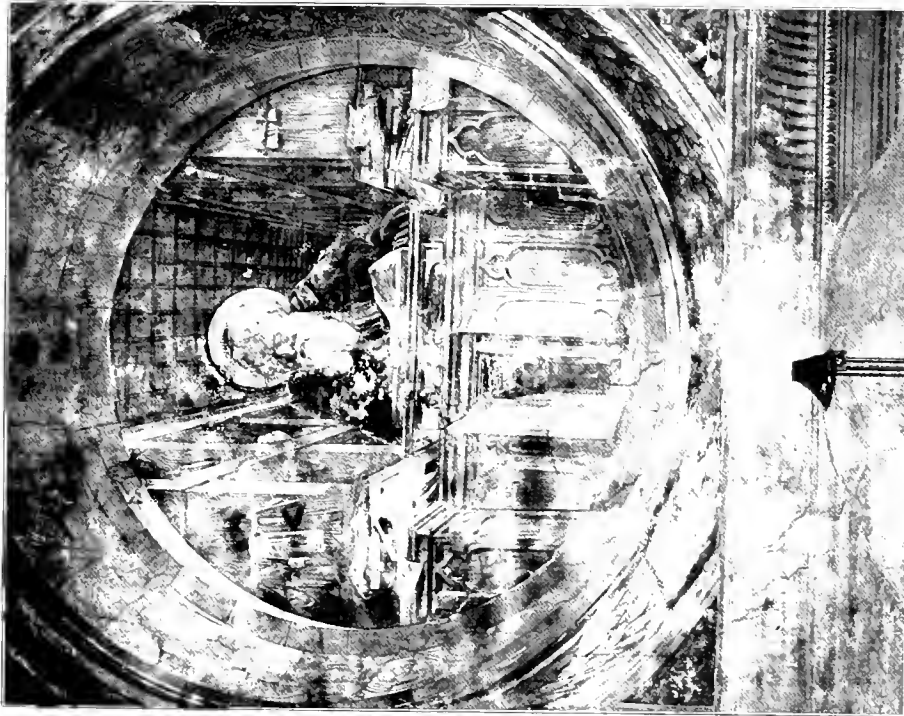
Der heilige Christoph

Saint Christophe

Fresken der Apsis





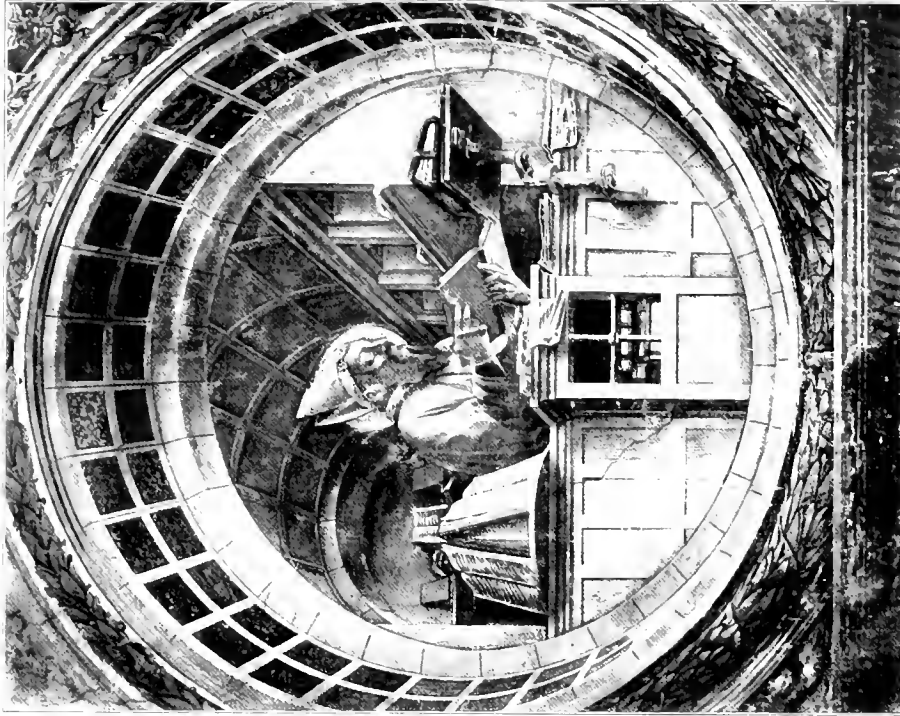


Padua, Eremitankirche

Der heilige Hieronymus

St. Hieronymus

Saint Jerome



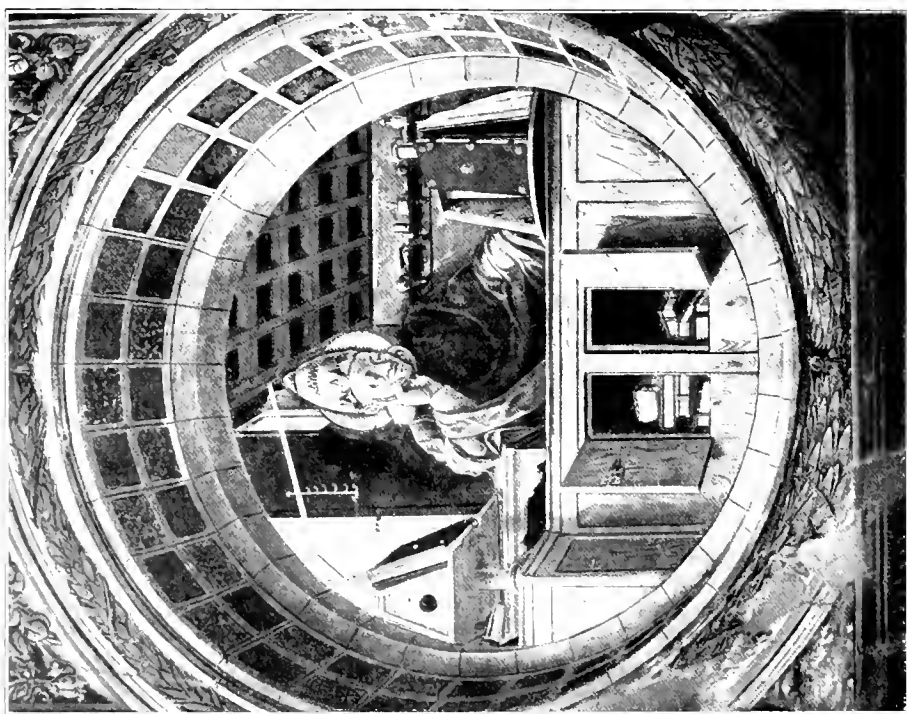
Von Niccolò Pizzolo

Der heilige Augustinus

St. Augustin

Saint Augustin

Fresken der Apsis

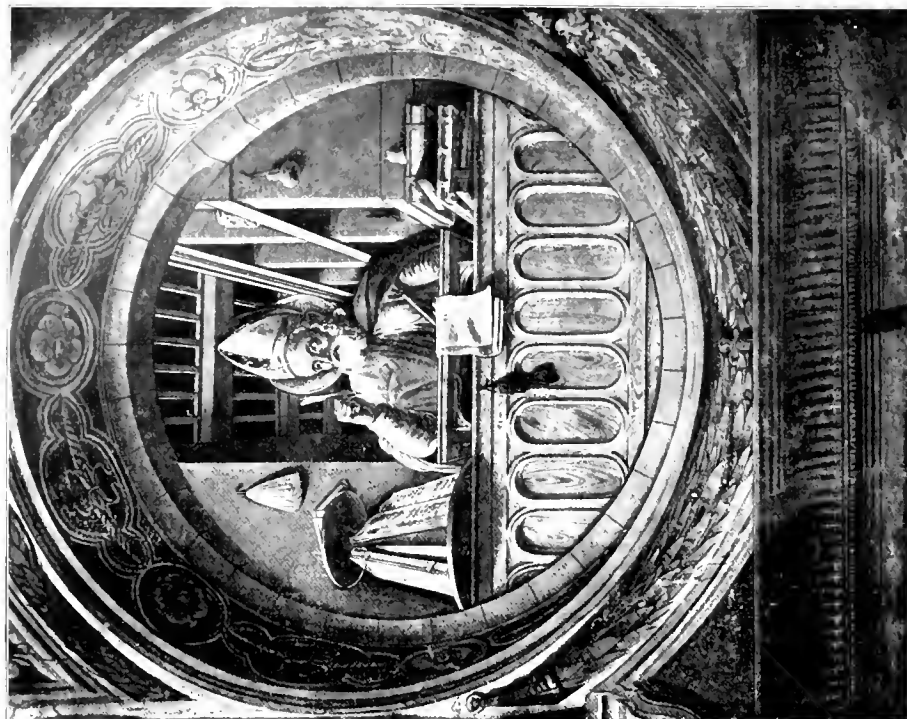


Padua, Fremantikirche

Der heilige Gregorius

St. Gregorius

Saint Grégoire



Fresken der Apsis

Der heilige Ambrosius

St. Ambrosius

Saint Ambroise

Von Niccolò Pizzolo



Padua, Eremitankirche

Fresko

Die Berufung der Söhne Zebedai, Jakobus und Andreas

Niccolo Pizzolo und Mantegna (?)

The calling of Jacob and Andrew,  
the sons of Zebedee

L'appel de Jacques et André, les fils  
de Zébédée





\* Padua: Eremitankirche

Fresko

Die Beschwörung der Dämonen durch den heiligen Jakobus

Niccolo Pizzolo und Mantegna (?)

The demons exorcised by St. James

Les démons exorcisés par saint Jacques



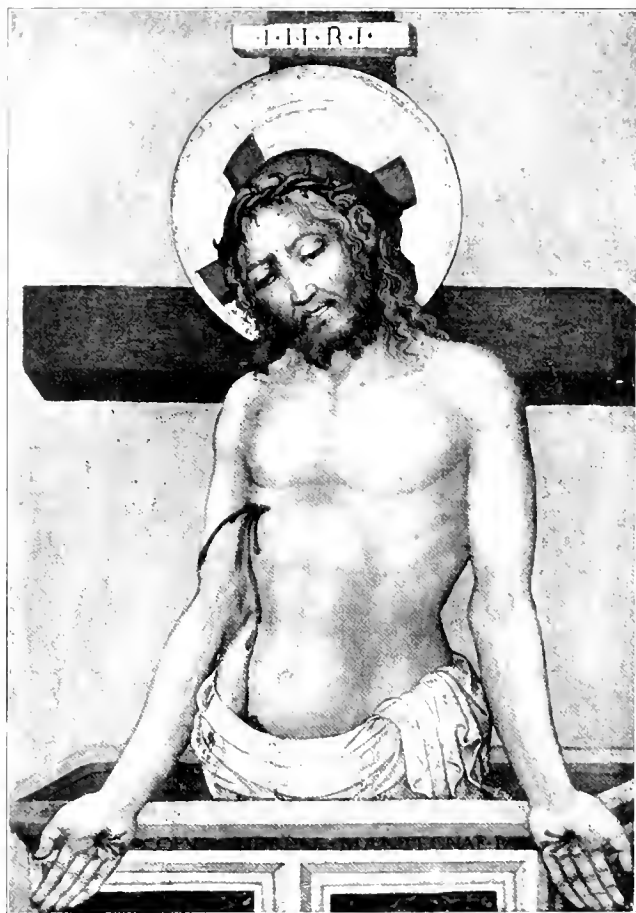
Padua, Eremitanikirche

Fresco

Kolossalkopf  
Von Niccolo Pizzolo

Gigantic head

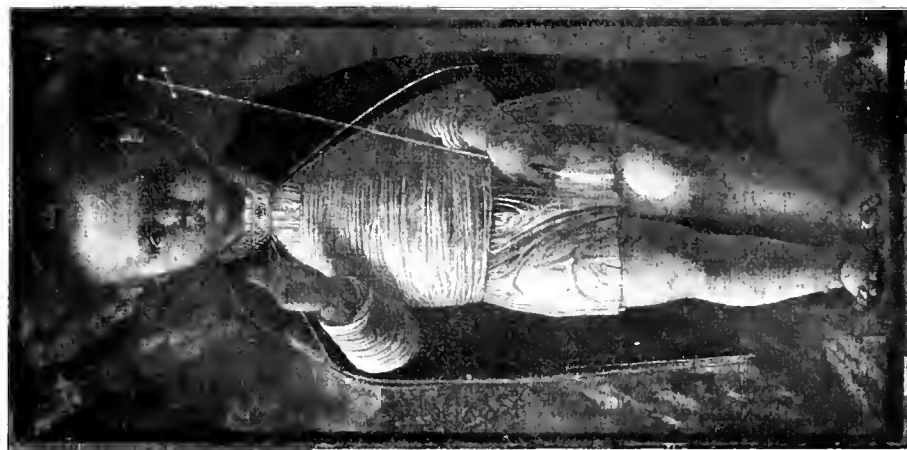
Tête gigantesque



\* Padua, Museo civico

Holz

Christus als Schmerzensmann im Sarkophag  
 Christ as the man of dolours      Le Christ homme de douleurs  
 in the sarcophagus      Giambono      dans le sarcophage



† Richmond, Sammlung Cook

Das Jesuskind

Veronesisch

The Child Jesus

L'Enfant Jésus



† Früher London, Charles Butler Aut Holz, H. 0,43, B. 0,28

Madonna mit dem Kinde

Nachahmer Mantegnas

Madonna and child

La Vierge avec l'Enfant



• Venedig, Sammlung Stampalia

# Die Darbringung Christi im Tempel

Nachahmer Mantegna

The presentation in the temple  
Imitator of Mantegna

La présentation au temple  
Imitateur de Mantegna



\* Verona, Museo civico

Aut Leinwand, H ca. 0,85, B ca. 0,62

Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen  
Veronesisch (Buonsignori?)

Madonna with child and two saints

La Vierge avec l'Enfant et deux saints



Furn, Pinakothek

Madonna with child and saints  
Imitator of Mantegna

Madonna mit dem Kinde und Heiligen  
Nachahmer Mantegnas

La Vierge avec l'Enfant et des saints  
Imitateur de Mantegna

Auf Holz, H. 0,615, B. 0,875





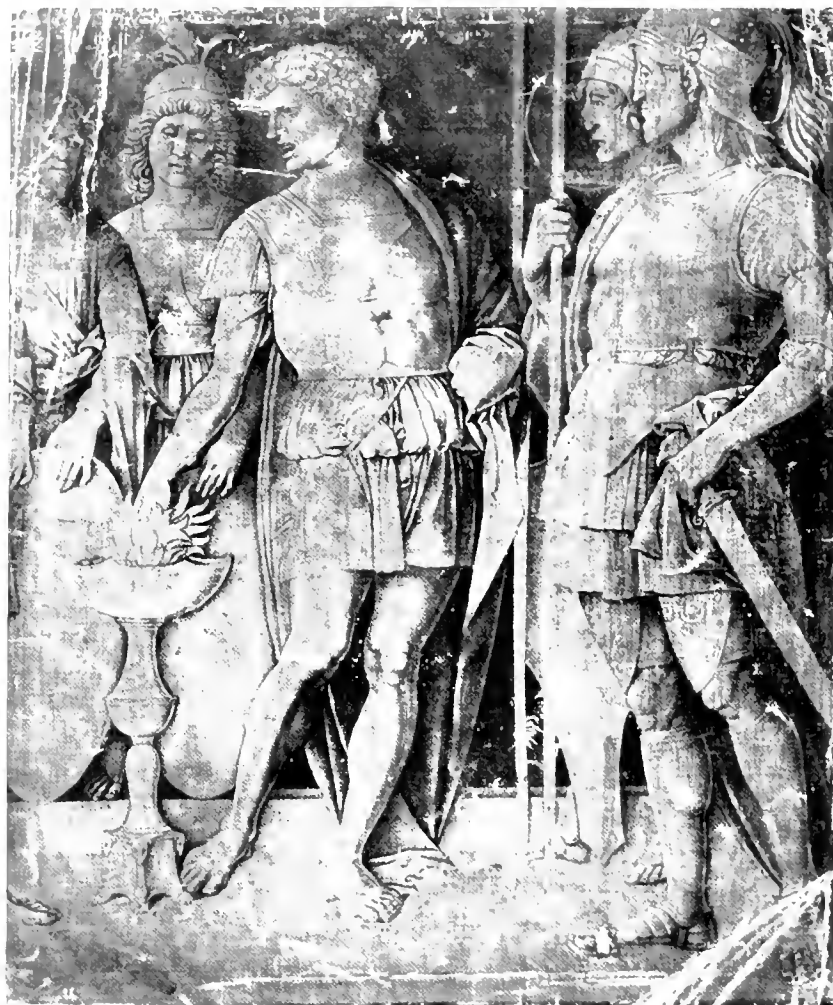
Paris, Louvre

Auf Leinwand, H 0,365, B. 0,37

Das Urteil Salomos  
Schule Mantegnas

The judgment of Solomon  
School of Mantegna

Le jugement de Salomon  
Ecole Mantegna



München, Graphische Sammlung

Auf Leinwand, H. 0,408, B. 0,31

Mucius Scaevola  
Schule Mantegnas

Mucius Scaevola  
School of Mantegna

Mucius Scaevola  
Ecole Mantegna



Frankfurt, Städtisches Institut

Heiliger

Marco Zoppo (?)

A saint

Un saint



(Früh) Rom, Galerie Sciarra

Bildnis eines Mitgliedes der Familie Gonzaga

Portrait of a member of the Gonzaga-family

Portrait d'un membre de la famille Gonzaga



Bergamo, Galerie Luchini

Bildnis des Gianfrancesco Gonzaga

Portrait of Gianfrancesco Gonzaga  
Venezianisch

Von Holz, H. 0,64, B. 0,48



Firenze, Uffizien

Bildnis der Elisabeth Gonzaga, Herzogin von Urbino

Lorenzo Costa (?)

Portrait of Elizabeth Gonzaga,  
duchess of Urbino



\* Bergamo, Accademia Carrara

Christus der Auferstandene

Schule Andrea Mantegnas

Christ risen from the grave  
School of Mantegna

Le Christ ressuscité  
Ecole Mantegna



\* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,51, B. 0,538

Love

Liebe

L'amour



\* München, Alte Pinakothek

Auf Holz, H. 0,51, B. 0,538

Chastity

Keuschheit

La chasteté

(Schulbilder oder Kopien nach Andrea Mantegna: I trionfi di Petrarca)  
(Pictures painted in Mantegna's school or copies)

(Ecole de Mantegna ou copies d'après le maître)





\* München, Alte Pinakothek

Tod

Aut Holz, H. 0,51, B. 0,535

Death

La mort



\* München, Alte Pinakothek

Sieg

Aut Holz, H. 0,51, B. 0,535

Gilory

La gloire

(Schulbilder oder Kopien nach Andrea Mantegna: I trionfi di Petrarca)

(Pictures painted in Mantegna's school  
or copies)

(Ecole de Mantegna ou copies d'après  
le maître)



\*München, Alte Pinakothek

Zeit

Auf Holz, H. 0,51, B. 0,538

Time

Le temps



München, Alte Pinakothek

Religion

Auf Holz, H. 0,51, B. 0,538

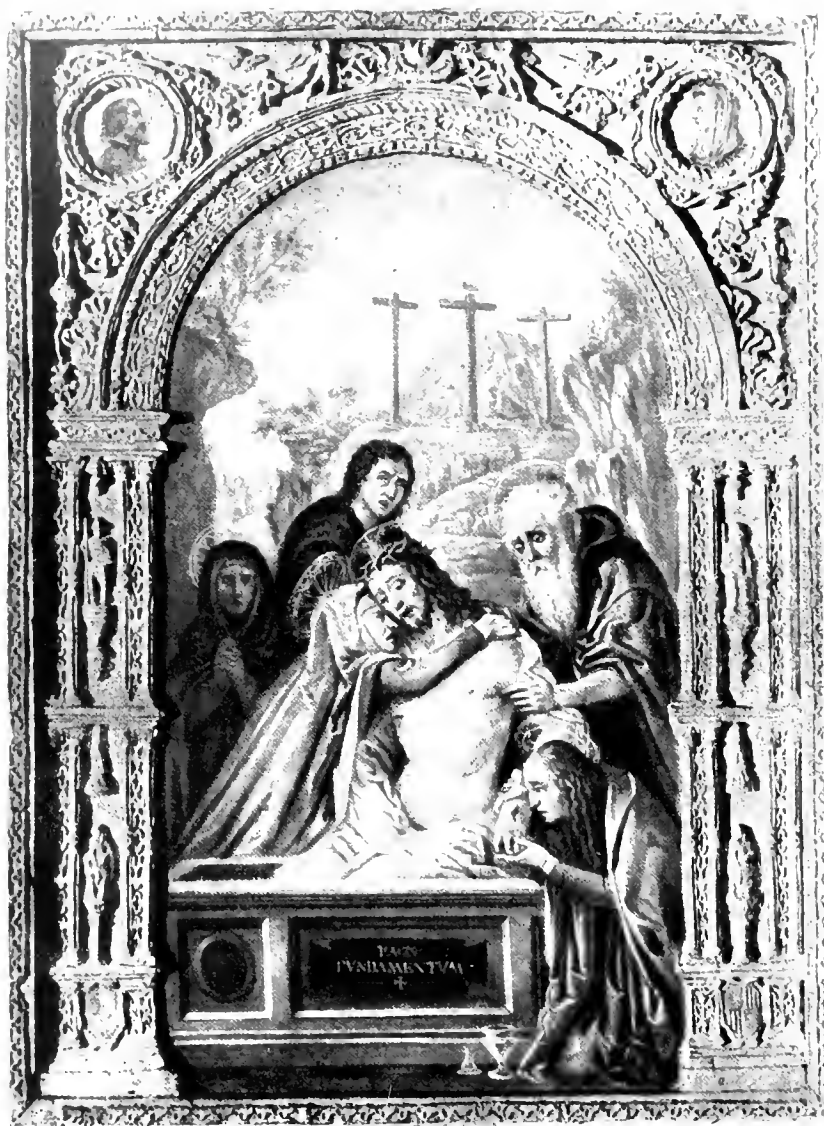
God father

Dieu le père

(Schulbilder oder Kopien nach Andrea Mantegna: I trionfi di Petrarca)

(Pictures painted in Mantegna's school  
or copies)

(Ecole de Mantegna au copies d'après  
le maître)



Bukarest, König von Rumänien

Auf Holz, H. 0,65, B. 0,50

Die Grablegung Christi

The sepulture of Christ

La sépulture du Christ

## ERLÄUTERUNGEN UND REGISTER



# Erläuterungen

(Im Bildertext verweisen die Sterne neben den Ortsangaben auf diese Erläuterungen)

## Grundlegende Werke über Mantegna

Vasari, Vite. I. Auflage 1550, II. Auflage 1568. Ausgabe Milanesi, Bd. III, Deutsche Übersetzung Gronau-Heitz. Bd. 5. — Paul Kristeller, *Andrea Mantegna*, London 1901 und Berlin 1902, ist die ausführlichste grundlegende Arbeit. — Vittorio Lazzarini, *Documenti relativi alla Pittura Padovana*, herausgegeben von Andrea Moschetti, Venedig 1909, bringt neues wichtiges archivalisches Material. — H. Thode, *Mantegna*. Velhagen-Klasing, 1897. — Maud Cruttwell, *Mantegna*. London, Georg Bell, 1908.

Mantegnas Verhältnis zu Squarcione. An eine wirkliche Adoption Mantegnas von Squarcione ist nicht zu denken. Er war Lehrling, nicht Adoptivsohn. „Andrea fiuolo de M.<sup>o</sup> Francesco Squarzon depentore.“ Auch bei Marco Zoppo u. a. ist von „adozione“ die Rede. Dazu lebte der Vater noch, als der Künstler sich selbständig machte (1448), und wird bei Aufträgen derselbe erwähnt. So wird er bei der Bestellung des genannten verlorenen Bildes für S. Sofia in Padua vom 16. Oktober 1448 bezeichnet als „Magister Andreas pictor filius magistri Blasii marangoni habitator Padue in contrata sancte Lucia“. Die Bezeichnung des Bildes „Andreas Mantinea pat. an. septem et decem natus sua manu pinxit MCCCCXLVIII“ ist uns von Scardeone überliefert. In einem Dokument vom 24. November 1449 wird von Mantegnas Bruder Tommaso gesagt: „magistrum Tamasium dictum Mantegna filium magistri Blasii marangoni de Isola de supra Vincentini districtis, habitatorem Padue in contrata Sancte Lucie“ (cfr. Andrea Moschetti, documenti). In Briefen usw. wird er immer Andrea Mantegna, einmal nur in der Notiz der Pisaner über das Fest vom Juli 1467 wird er „Andrea Squarzione“ genannt. Aus diesen wie anderen Dokumenten geht auch hervor, daß die Eltern Mantegnas nicht, laut Vasari „nacque nel contado di Mantova“ oder wie andere erzählen, in Padua, sondern auf der „Insula de supro“ oder „Isola di Carturo“, damals zu Vicenza, später zu Padua gehörend, gewohnt haben. Ferner hat Squarcione mit Mantegna 1448 einen Kontrakt geschlossen, was er als Adoptivvater des noch unmündigen Jünglings sicher nicht notwendig hatte.

Titelbild. Die Büste wird jetzt als eine Arbeit des Mantuaners Gianmarco Cavalli angesehen. Zwei Porträte auf den Fresken der Eremitani und der Camera degli Sposi. (Taf. 19 oben und Taf. 40) lassen sich nach dieser Bronzebüste sicher als Selbstbildnisse feststellen.

Taf. 1—25. Am 5. Januar 1443 bestimmt Antonio Ovetari 700 Dukaten testamentarisch zur Ausschmückung seiner Kapelle in der Eremitanikirche „post mortem debeat ornari et depinci capella ipsius testatoris cum historiis sanctorum Jacobi et Christophori in ecclesia Heremitarum“. Am 22. April 1446 lebt der Stifter noch; wahrscheinlich Anfang 1448 ist er gestorben. Am 16. Mai 1448 werden die genauen Bestimmungen über die 3800 Lire festgelegt. „Per pagare i pitturi qui pingunt et pingere debent capellam in ecclesia Heremitarum“ ist das Geld da. Zunächst werden zwei Meister, „Primo magister Johannes de Alemannea quondam Johannes et magister Antonius de Moriano quondam Michaelis

similiter pictor“, genannt. Mit der Ausmalung des Eingangsbogens und des Kreuzgewölbes beginnen sie. Ende 1450 soll alles fertig sein, „item quod dictum totum opus detur integrum et perfectum per totum mensem decembris de 1450“. Die weitere Hälfte, die Apsis, wird als Aufgabe des Nicolai, filii Petri de Villa Ganzerla (d. h. Niccolò Pizzolo), ac etiam magistri Andree pictoris, filii Blassii amborum civium Padue, bezeichnet. Da Andrea Mantegna nicht am Ort ist, unterschreibt sein älterer Bruder Thomas den Kontrakt. 350 Dukaten werden ihnen wie den beiden anderen versprochen, „cum modis capitulis, coloribus generaliter in superscriptis instrumentis contentis referendo singula in singulis“. Jeder bekommt am 15. Juli 1448 50 Dukaten als Anzahlung. Während Pizzolo, wie auch die beiden erstgenannten, bald regelmäßig Gelder erhalten, geht an Mantegna die erste Zahlung von 25 Dukaten erst am 16. Juli 1449. Der Umstand war, daß er ein leider verlorenes Altarbild für die Sofia in Padua 1448 malte und im Mai 1449 zwei Porträte, das des Lionello d'Este und des Folco di Villa forà, in Auftrag erhielt. Die Summe an Auszahlungen macht an Pizzolo, Giovanni da Pisa, der den Bronzealtar ausführte, und Mantegna bis Ende 1449 121 Dukaten aus. Viel weniger, d. h. nur jeder 20 Dukaten, haben die beiden anderen Meister erhalten, woraus zu schließen ist, daß sie nicht viel ausführten. Als Giovanni am 9. Juni 1450 starb, ging Antonio auch fort. Die letzte Abrechnung vom 13. Mai 1452 redet weiter nur von 2928 Lire und 18 Soldi, während die Gesamtsumme 3800 Lire ausmacht. Demnach sind die Malereien noch nicht fertig gewesen. Als letzte haben die der rechten Wand mit der Christophorus-Legende zu gelten, wo Mantegna das untere Freskenpaar, als das nach dem fortgeschrittenen Charakter unbedingt letzte, gemalt hat. Für diese Datierung spricht, daß das am 11. Juli 1452 datierte Giebfresko am Hauptportal des Santo stilistisch zwischen die letzten Jakobus- und Christophorus-Fresken zu setzen ist. Wenn die ersten beiden Fresken der Jakobuslegende 1449—1450, die zwei folgenden 1451—1452 zu setzen sind, so gehört demnach das letzte Freskenpaar der Christophorus-Legende in die Zeit zwischen 1452 und 1454. Der deutliche Einfluß des Jacopo Bellini bestärkt diese Vermutung. Mariä Himmelfahrt im Chor ist wohl auch von Mantegna. Betont muß werden, daß der Name des Francesco Squarcione in keinem Dokument genannt wird, sondern alle Verträge und Zahlungen sich direkt auf Mantegna beziehen.

- Taf. 7 u. 22. Entgegen den anderen der Antike nachgebildeten Soldaten (Taf. 3, 4, 5, 10 16) ist hier zum erstenmal ein solcher in Renaissancepanzer gegeben.
- Taf. 8. Diese Himmelfahrt der Maria wurde bisher gerne dem Pizzolo zugeschrieben. Obwohl Pizzolo der Leiter des Ganzen war, werden wir die bessere Qualitäten dem begabteren, jüngeren Meister zuschreiben müssen. Man vergleiche Maria mit der hl. Eufemia.
- Taf. 26 links. Rest aus den zerstörten Fresken des Scuola dei SS. Sebastiano Marco zu Padua (s. rechts).
- Taf. 26 rechts. Wie Abb. S. XXIII Kopie nach genannten zerstörten Fresken der Scuola SS. Sebastiano e Marco.
- Taf. 20 oben. Der linke jüngere Mann, im Gesichtsschnitt dem viel späteren und darum volleren Selbstporträt in der Camera degli Sposi (Taf. 40) wie dem Bronzekopf (Titelblatt) so ähnlich, daß wir hier sicher Mantegna vor uns haben. Der Mann neben ihm ist keinesfalls der damals sechzigjährige Squarcione, vielleicht jedoch Pizzolo, von dessen derber Gestalt und tollem Leben berichtet wird.
- Taf. 27—51. An dieser Stelle wollen wir der aus erhaltenen Briefen und Dokumenten erkenntlichen Beziehungen Lodovico Gonzagas zu Mantegna gedenken. In einem Brief vom 5. Januar 1457 spricht der Markgraf von früheren Verhandlungen, am 27. November fragt er selbst von neuem, Anfang April 1458 Bildhauer Luca Fancelli bei Mantegna wegen der Übersiedlung nach Mantua an. Lodovico bietet ihm am 15. April 1458 15 Dukaten monatlich, Wohnung, Getreide für sechs Personen und Holz; er läßt ihm bis Januar 1459 Frist. Briefe folgen am 26. Dezember 1458 und 30. Januar 1459; in letzterem redet der Markgraf ihn „egregium virum Andream Mantegnam pictorem de Padua, carissimum familiarum nostrum, quem ad servitia nostra semper conduximus“ an und verleiht



ihm durch Dekret ein Wappen. In demselben Jahre, nachdem er noch im Februar für einige Zeit Urlaub erhalten, geht Mantegna nach Mantua. Er ist laut eines Briefes des Markgrafen (15. Mai 1463) täglicher Gast am Hofe. Sein erster uns bekannter Auftrag ist die Ausmalung des Lustschlosses Goito bei Mantua. Lodovico mahnt ihn am 25. Oktober 1463 zur Fertigstellung; am 23. Dezember antwortet Mantegna, daß er seit Monaten kein Geld erhalten habe, worauf ihm 30 Dukaten zugewiesen werden. Am 26. April 1464 ist er noch in Goito. Vorher, am 7. März 1464, hatte er Zeichnungen für die Ausschmückung eines kleinen Raumes im Schloß Cavriana geliefert; ein Maler Samuele führte die Malereien aus. 1466 wird er von Lodovico nach Florenz gesandt, wo er am 5. April genannt wird; 1467 in Pisa, meldet er sich 1468 wieder bei dem Markgrafen an. Damals schon wird Mantegna den Auftrag zur Ausmalung der Camera degli Sposi erhalten haben. 1471 sendet sein Gönner ihn nach Bologna zum Kardinal Francesco Gonzaga, der, von Rom kommend, am 24. August 1472 in glanzvollem Gepränge in Mantua einzieht. Auf letzteres Ereignis bezieht sich die Begegnung des Vaters mit dem Sohne auf dem Fresko an der Türwand, das demnach 1472 begonnen, 1474 laut Widmung vollendet ist, während das Kaminfresko, den Typen entsprechend — man vergleiche den jüngsten Sohn Lodovico (1458 geboren) rechts neben dem Vater, der schon 1461 von Papst Pius II. während des glänzenden Konzils in Mantua zum Bischof von Mantua bestimmt wurde, mit demselben auf dem Begegnungsfresko, wo er mindestens drei Jahre älter ist — spätestens 1469 begonnen ist.

Taf. 46. Der auf die Rampe sich aufliegende Engelsputto mit nach links emporgewendetem Kopf ist das Vorbild zu dem einen der Putten an Raffaels Sixtina.

Taf. 52—60. Der „Triumphzug Cäsars“ ist vielleicht schon 1482 begonnen. Am 28. August 1484 werden einige Stücke dem Herzog Ercole von Ferrara gezeigt. Durch die Romreise Mantegnas (1488—1490) wird die Arbeit unterbrochen. Der römische Einfluß ist schon auf Bild 4 zu erkennen. 1492 ist die Folge von neun Bildern, einstmals eingefaßt von Pilastern, Gesimsen, den Theaterraum „Camera dei Trionfi“ des Castello Corte schmückend, vollendet. 1494 zeigt Isabella d'Este sie dem Giovanni de' Medici in genanntem Saal, wo übrigens 1501 die „Adelphi“ des Terenz und Komödien des Plautus aufgeführt wurden. 1506 brachte Francesco Gonzaga die Stücke in den Hauptsaal eines bei S. Sebastiano neu erbauten Palastes. Später sind sie in den alten Raum von Vincenzo Gonzaga zurückgeführt, der sie freilich kurz darauf, 1627, an König Karl I. von England verkaufte (für 10500 Dukaten). Sie wurden unter König Wilhelm III. leider übermalt und befinden sich jetzt in elendem Zustande auf Schloß Hampton Court. Mantegna soll außerdem noch sechs Petrarca-Trionfi für denselben Saal gemalt haben, den dereinst noch Trophäen und Statuen schmückten. Stücke mit derartigen Darstellungen minderwertiger Qualität s. Anhang Taf. 166—168.

Taf. 62—67. Am 3. Juli 1497 schreibt Alberto da Bologna an Isabella d'Este: „Im Studio fehlt nichts mehr, und Ihr werdet das Gemälde des Meisters Andrea angehängt finden.“ Am 25. Juni 1501 wird nur ein Bild genannt, am 22. November 1502 spricht jedoch Isabella von „den Bildern“. Das erste Stück ist jedenfalls der Parnaß, der demnach Anfang Juni 1497 fertig war. Er ist wie die anderen Stücke des Studio mit dünner Leimfarbe auf kräftige Leinwand gemalt. Wie neuere Dokumente erweisen, malte Mantegna vier Bilder (zwei sind verloren), Costa zwei Stücke (das zweite hat sich im Magazin des Louvre gefunden), Perugino ein, Correggio zwei Bilder (beide verloren). Neuerdings hat man aber auch bei Restaurationen des alten Palastes Reggia die Räumlichkeiten der Isabella d'Este und ihr Studio im Erdgeschoß wiedergefunden, in dem sich nicht vier Bilder, wie man bisher glaubte, sondern der Größe des Raumes entsprechend, neun befanden.

Taf. 66. Am 13. Januar 1506 schreibt die Markgräfin Isabella, daß Mantegna die Zeichnungen zur „Tabula de lo Dio Como“, d. h. zu diesem Bild, fast vollendet habe. Am 15. Juli, d. h. zwei Monate vor seinem Tode, erfahren wir, „daß der Gott Comus, zwei Veneri, eine bekleidet, die andere nackt, zwei Amore, Janus mit dem ihn herausdrängenden Neide am Arme, Merkur und drei andere Gestalten, die von Merkur in die Flucht ge-

schlagen werden, fertig gezeichnet sind; es fehlen noch andere Figuren, aber die Zeichnung jener ist sehr schön“. Genannte von Mantegna gezeichnete Figuren befinden sich rechts. Lorenzo Costa hat die Ausführung übernommen.

- Taf. 68 72. In seinem Testament vom 1. März 1501 spricht Mantegna von verschiedenen Legaten — im ganzen 100 Dukaten — für Meßgewänder und zur Ausschmückung einer Kapelle in S. Andrea, wo ihm am 11. August die erste Kapelle links, die Johannes des Taufers, vom Protonotar des Kardinals Sigismondo von Gonzaga, zugesprochen ist. Der Entwurf des Ganzen stammt von Mantegna, ausgeführt hat er nur das Familienbild. Auch an der Taufe hat er noch gearbeitet. Eine Datierung MDXVI unter einer kleinen Darstellung der Judith mit dem Haupt des Holofernes erweist, daß die Vollendung erst zehn Jahre nach seinem Tode erfolgte.
- Taf. 73. Auf der Leiste unter dem Fresko steht geschrieben: ANDREAS MANTEGNA OPTVMO FAVENTE NOMINE PERCEPIT MCCCCLII XII KAL. SEXTIL. Demnach am 11. Juni (oder August) 1452 von Mantegna vollendet.
- Taf. 74. Das Bild stammt aus den Sammlungen der Familie Gradenico in Padua; 1821 kam es mit der Sammlung Solly in Besitz des Berliner Museums. Eine leichte Kreidegrundierung scheint hier doch vorzuliegen. Die Echtheit des Stückes, die von Morelli sehr scharf angezweifelt wird, ist bei Vergleichen der Formgebung, der Typen, der Farben und der Lichtbehandlung mit dem Breraaltar sicher, wenn auch mancherlei verdorben ist. Eine andere ähnliche Darstellung in der Galerie Quirini-Stampalia (Taf. 1 9) als Original hinzustellen, erscheint sonderbar. Hier ist kein alter Pinselstrich mehr zu erkennen, während das Berliner Exemplar bis auf die steinimitierende Umrahmung durchaus mantegneske Technik zeigt. Die beiden Eckfiguren, die sich auf dem venezianischen Stück noch befinden, können als Beweisgrund dafür, daß dieses das Original und das Berliner Stück die verkleinerte Kopie sei, nicht herangeführt werden, da sie bei der an sich oberflächlichen Ausführung und viel späteren Technik von minderwertiger Qualität sind.
- Taf. 75 u. 78. Der Lukas-Altar, jetzt in der Brera zu Mailand, war einst in S. Giustina zu Padua und wurde von den dortigen Mönchen am 10. August 1453 kontraktlich bei Mantegna für 50 Goldgulden bestellt. Am 18. November 1454 erhielt der Künstler den Rest der Zahlung. Das Bild ist demnach sicher zwischen August 1453 und November 1454 ausgeführt. Die Heiligen der oberen Reihe sind von links nach rechts: Daniel, Hieronymus, Maria, der tote Christus, Johannes, Augustinus und Sebastian, die der unteren: Scholastica, Benedikt, Lukas sitzend, Prosdozimus und Justina. Die Anordnung entspricht genau der auf dem Altarbild des Antonio Murano und Bartolommeo Vivarini von 1450 in Bologna, dereinst in S. Francesco zu Padua. Auf Jacopo Bellinis Zeichnungen seines Pariser Skizzenbuches zurückzugehen liegt kein Grund vor. Derartige Halbfigurendarstellungen waren damals üblich.
- Taf. 77—78. Unten steht auf einem scheinbar aufgenagelten Blatt — einem Cartellino — geschrieben: OPVS ANDREAE MANTEGNAE MCCCCLIII. Das Bild ist schlecht erhalten, die Farben sind eingetrocknet, matt und kraftlos.
- Taf. 79. Das Bild befindet sich im Dom zu Aigueperse. Wahrscheinlich ist es bei der Vermählung der Klara Gonzaga, Enkelin des Markgrafen Lodovico, mit Gilbert von Bourbon, Grafen von Montpensier, die 1481 stattfand, nach dort gelangt. Aigueperse lag im Herrscherkreis des Grafen.
- Taf. 80. Das Bild kam aus der Sammlung Trissino (Vicenza) in Besitz des Herrn James Simon in Berlin und ist in dem Kaiser-Friedrich-Museum aufgestellt.
- Taf. 81—90. Gregorio Correr, päpstlicher Protonotar, ist der Besteller dieses Altarwerkes für S. Zeno zu Verona. Vielleicht ist dieser Auftrag 1455 erfolgt und wurde er der Anlaß zu jenem Prozeß gegen Squarcione, der am 2. Januar 1456 in Venedig mit der Lösung des Kontraktes zwischen Lehrer und Schüler endete. Die langsame, sorgfältige Ausführung des Triptychons stellte die Geduld Lodovico Gonzagas auf eine harte Probe. Am 5. Januar 1457 fragt er bei Mantegna, am 27. November bei dem Protonotar an wegen des Bildes, ob es noch nicht fertig wäre. Im Februar 1459 erbittet der Künstler

zwei Monate Aufschub, am 18. Juni ist er noch nicht fertig. Im Laufe des Jahres ist dann das Altarwerk aufgestellt. Leider hängt es jetzt in der Apsis der Kirche, vor einer kahlen Wand, ferner viel zu hoch, endlich bei einer Beleuchtung (von links), die der im Bilde (von rechts) entgegengesetzt ist, wodurch die realistische Wirkung stark beeinträchtigt wird. Die vier Heiligen sind zu beiden Seiten von links: Petrus, Paulus, Johannes Evangelista, Augustinus (?), von rechts her: Johannes der Täufer, Zeno, Laurentius und Benedikt. Das Gemälde, einst den Hochaltar von S. Zeno schmückend und von rechts her kräftig beleuchtet, wurde von Napoleon nach Paris geschleppt, später jedoch zurückgegeben und in den Chor gehängt. Die Predellenstücke blieben zurück, das mittlere hängt jetzt im Louvre, die beiden anderen im Museum zu Tours.

- Taf. 92. *TO EPIION TOP ANEPIOT* (das Werk des Andreas) steht links am Pfeiler, die Buchstaben von oben nach unten gestellt, geschrieben. Es ist vielleicht jenes Bildchen „operetta“, für dessen Vollendung Marchese Lodovico von Mantua am 14. März 1459 dem Künstler noch acht bis zehn Tage (*octo o dece zorni*) gewährte.
- Taf. 93 u. 94. Stammt aus Sammlung Manfrin, Venedig.
- Taf. 95. Das Bildchen gelangte aus dem Besitz des Vincenzo Gonzaga 1627 in den König Karls I. von England, wurde nach dessen Hinrichtung von dem spanischen Botschafter gekauft und nach Madrid gebracht.
- Taf. 96. Kardinal Lodovico Mezzarota — als solcher nach einer Kopie, auf deren Rückseite der Name steht, ferner nach einer Medaille und einem Stich des J. Pl. Tomasinus festgestellt — war 1402 in Padua geboren. Zuerst Arzt bei Papst Eugen IV., wurde er später Führer der päpstlichen Truppen, besiegte Francesco Sforza, Condottiere Piccolo Piccinino, ferner die Türken bei Rhodos (1457). Schon 1440 wurde er Kardinal und Erzbischof von Florenz u. a. Er trieb einen außerordentlichen Luxus, weswegen er Kardinal Lucullus genannt wurde. 1465 ist er in Rom gestorben. Am 27. Mai 1459 bis 8. Februar 1460 war er zum Konzil Papst Pius' II. in Mantua. Damals wird Mantegna das Porträt ausgeführt haben, das demnach sein erstes datierbares Bild der Mantuaner Zeit wäre.
- Taf. 97. Francesco Gonzaga, 1444 geboren, wurde am 22. Dezember 1461 von Papst Pius' II. zum Kardinal ernannt. Er studierte damals auf der Universität in Pavia, kehrte jedoch schon am 1. Januar 1462 heim und wird bald darauf von Mantegna porträtiert sein.
- Taf. 98. Früher dem Fr. Cossa u. a. gegeben.
- Taf. 99. Die Madonna ist im Motiv der Madonna Poldi (Taf. 100) und der Darbringung (Taf. 107) verwandt. Die etwas blecherne Härte der Malweise wie das Kolorit erinnert an das Mezzarota-Portrat (Taf. 96).
- Taf. 100. Das Madonnenbildchen in der Sammlung Poldi-Pezzoli hat sehr gelitten. Die Farben sind stumpf und glanzlos geworden.
- Taf. 101—106. Das Triptychon stammt aus der Erbschaft des Don Antonio de' Medici, Principe di Capistrano (1632). Es war von den Gonzaga den Medici geschenkt worden. Höchstwahrscheinlich ist es das von Mantegna für die Schloßkapelle der Gonzaga gemalte Altarbild; am 26. April 1464 spricht er in einem Brief aus Goito an den Marchese davon, daß es nicht gut wäre, das Bild zu firnissen, bevor der Rahmen fertig wäre. Vasari spricht von einem kleinen Tafelbild mit Darstellungen von kleinen, aber reizenden Figuren.
- Taf. 107 u. 108. Bezeichnet am Stein über den schlafenden Jüngern: *OPVS ANDREAE MANTEGNA*. Grundlage (wie zu Giovanni Bellinis Ölbergbild in London, Nat. Gal.) eine Zeichnung in Jacopo Bellinis Skizzenbuche, London, fol. 43/4.
- Taf. 109. Vasari spricht von einem kleinen Bildchen der „Madonna mit dem schlafenden Kinde“, das er während seines Aufenthaltes in Rom gemalt habe. „An einem Berge im Hintergrunde malte er Steinmetzen, Steine brechend, so sorgsam und geduldig, wie es schier unmöglich scheint, daß man es mit feiner Pinselspitze machen kann. Dieses Bild befindet sich im Besitz des hohen Herrn Don Francesco Medici, der es zu seinen besten Stücken zählt.“ Daß Vasari von einem schlafenden Kind redet, will bei seiner flüchtigen Schreibweise nichts sagen.

- Taf. 110. „Quadro de legno dipinto cum nostra donna et figliolo cum serafini de mano di soprodicto Mantegna“ (ein Bild auf Holz gemalt mit der Madonna und Kind, umgeben von Cherubim, von der Hand des genannten Mantegna) heißt es 1493 in einem Inventar der Guadaroja Estense. Ob es identisch ist mit dem 1485 öfters dem Mantegna von Eleonora da Ferrara abgeforderten Bild, läßt sich natürlich nicht feststellen. Jedenfalls ist das Bild vor 1495 fertig. Vasari spricht von einer „Madonna in Halbfigur mit dem Kind im Arm, umgeben von Köpfen singender, wunderbar anmutig gemalter Engel“. Das Bild hing jahrhundertlang in S. Maria Maggiore zu Venedig als Giovanni Bellini. Interessant ist, daß Mantegna 1485 sich von Venedig besonderen Firnis kommen läßt. Er hat ihn vielleicht gerade zu diesem Bild in Tempera, dessen glänzende Oberfläche sicher einem besonderen Firnis zuzuschreiben ist, verwendet.
- Taf. 111. Der Christusknabe als Träger der Weltkugel, als Weltbeherrscher ist erst, wie schon im Text besprochen, in die letzten Jahre der dritten Epoche, nicht allzu lange vor die Vittoria-Madonna in Louvre zu setzen.
- Taf. 112 u. 113. Francesco Gonzaga, der Condottiere der Venezianer und Oberitaliener, hatte im Kampf bei Fornovo am Paro für den Fall des Sieges der Mutter Gottes eine Kirche geweiht. Am 6. Juli 1495 waren die Franzosen geschlagen. Der Marchese becißt sich, sein Versprechen zu lösen, und gibt Mantegna den Auftrag für das Altarbild. Am 30. August 1495 noch nicht begonnen, ist es am 6. Juli 1496, dem Jahrestage der Schlacht, vollendet und wird unter feierlicher Prozession aus Mantegnas Atelier zu der neuen Kirche getragen. 1797 brachte es Napoleon mit nach Paris, wo es sich noch heute im Louvre befindet.
- Taf. 114 u. 115. Das Werk ist bezeichnet: „A. Mantinia pi. au. gracie 1497. 15 augustj“. Es wurde für die Kirche S. Maria in Organo zu Verona gemalt. Links stehen Johannes der Täufer und ein Papst, rechts heiliger Hieronymus (?) und heiliger Zeno (?).
- Taf. 116 u. 117. Das Bild gelangte 1876 aus dem Nachlasse J. Charles Eastlakes-London nach Dresden. Es ist sehr verdorben.
- Taf. 118. Auf der Innenseite des am Kreuz des Johannes flatternden Bandes steht geschrieben: Andreas Mantinia C(ivis) P(atavinus) F(ecit). Einst in der Sammlung des Kardinals Cesare Monti, Erzbischofs von Mailand (1632—1650), kam es 1855 in die National Gallery, London.
- Taf. 119. Rechts unten am Sockel des Sarkophages steht ANDREAS MANTINIA. Die trockene Nüchternheit der Malweise, die Schärfe der Zeichnung und die Härte des Lichtes verweisen das Stück in die Spätzeit (s. Trivulzio-Madonna). Die Landschaft hat er seinem Studienmaterial entnommen.
- Taf. 120—122. Aus Mantegnas Nachlaß ging diese Pietà 1506 in den Besitz Sigismondo Gonzagas, Bischofs von Mantua, über. 1531 wird es in den Gemächern der Margherita Paleologa aufgehängt und noch 1627 im Inventar genannt. Spätestens 1630 ist es aus Mantua verschwunden, war im Besitz des Kardinals Marzarin zu Rom, kam im neunzehnten Jahrhundert mit Giuseppe Bossi nach Mailand und 1824 in die Brera.
- Taf. 124—126. Das Bild war für Francesco Cornaro, späteren Kardinal, gemalt. 1504 erhielt Mantegna die erste Rate von 25 Dukaten. Kurz vor seinem Tode, 1506, war es fertig. Es kam in den Besitz des Kardinals Sigismondo Gonzaga. Die Cornaros erhielten es scheint's von ihm, es war in ihrem Palast zu St. Paolo, Venedig, bis Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. Dann kam es nach England, und 1873 in die National Gallery.
- Taf. 127. „Heiliger Sebastian“ in der Sammlung des Barons Giorgio Franchetti, Venedig. Das Bild war laut einem Brief an den Markgrafen Francesco Gonzaga am 2. Oktober 1506 für dessen jüngeren Bruder Kardinal Sigismondo bestimmt. Bei Mantegnas Tode war es noch in seinem Atelier, ging, wie alles andere, in den Besitz des Kardinals über, gehörte später dem Kardinal Bembo.
- Taf. 128. Aus der Reihe der Stücke (Taf. 130, 133), die das Motiv behandeln wohl das einzige, das Anspruch auf Eigenhändigkeit machen kann.

- Taf. 129—131. Diese drei Halbfigurenstücke haben zu wenig von der sicheren Zeichnung und Formenergie des Meisters, als daß man sie, trotz aller Ähnlichkeit als eigenhändige Werke des Meisters anerkennen kann.
- Taf. 132—135. Auch diese Stücke haben nur als Arbeiten aus der Werkstatt des Meisters zu gelten.

## Anhang

- Taf. 152 u. 153. Diese Fresken des Kreuzgewölbes sind von Giovanni d'Allemagna (Johannes Alemannus) und Antonio da Murano begonnen. Ersterer starb am 9. Juni 1450. Auch Antonio da Murano gab die Arbeit auf. Dafür spricht, daß 1450 Squarcione Pizzolo zur Beurteilung der Arbeiten herangerufen werden, ferner, daß er sich bald mit seinem Bruder Bartolommeo verbunden hat, da die Inschrift auf einem Altaraufbau in Bologna von 1450 (einst in Padua) beide Namen nennt. Gemalt haben sie am Kreuzgewölbe die gotischen Rankenornamente, die denen auf dem großen Altar in Venedig, Akademie, rechts und links von der Madonna, ähneln. Ebenso haben sie die Engel und drei der Evangelisten gemalt. Alles andere blieb unvollendet. Niccolò Pizzolo übernahm die weitere Ausführung, malte den Markus u. a. Er ist eine bisher nicht klargelegte, sicher hochbegabte Künstlernatur. Geboren ist er auf Villa di Ganzerla bei Vicenza um 1421, wie aus einem Dokument von 1444 hervorgeht. Er heißt da: „major annis viginti duobus minor tamen viginti cinque“, d. h. nicht mündig. Anonimus Morellianus sagt von ihm, er und Ansuino da Forlì hätten dem Filippo Lippi bei der Ausmalung der Kapelle des Stadtpräfekten (1434—1438) geholfen. Mit 20 Jahren ist er selbständig. Damals malt er für die Kirche von Monteotone mit einem gewissen Jacopo für Giovanni da Cremona Bilder. Francesco Squarcione tritt als Taxator auf. 1446—1448 ist der „depentore Pizolo“ „desipolo over garzone“ bei Donatello. Er war bei der Ausführung der Engel tätig; er wird dabei als Mitarbeiter „magister Donatus et magister Nicolaus et magistri discipuli prelibati magistri Donati“ bezeichnet. 1447 bekommt er Geld für einen der Engel. 1448 erhält er mit Mantegna den Auftrag für die Ovetari-Kapelle. 1450 muß er zusammen mit Squarcione die Arbeiten des Johannes Alemannus und Antonio da Murano taxieren. 1452 ist er Schiedsrichter bei einer anderen Streitfrage. 1453 wird er im Testament seines Vaters als noch lebend bezeichnet. 1463 ist er nicht mehr am Leben; sein Sohn Gerardino verkauft sein Haus im Stadtbezirk S. Luca. — Er vollendete die Decke und arbeitete in der Apsis.
- Taf. 154 u. 155. Diese Figuren der Apsis — links von dem heiligen Petrus steht noch eine fast ganz ruinierte Gestalt des heiligen Jakobus — sind die ersten Arbeiten Pizzolos in der Kapelle. Sie lassen in ihrer Herbheit, der kräftigen Zeichnung und plastischen Bildung deutlich seine Schulung bei Donatello erkennen. Die Sorgsamkeit, mit der er die von starkem Licht getroffenen schweren Formen durchbildet, die Fruchtgirlanden bis ins kleinste Detail ausarbeitet, ist hervorzuheben. Sie sind dazu, dem Wunsche des Bestellers entsprechend, dem Trecentisten-Guariento und seinen Fresken in der Johannes-Kapelle wenigstens in der Anordnung nachgebildet. Die streng plastische Manier hat sicher auf Mantegna Eindruck gemacht, nicht umgekehrt.
- Taf. 156 u. 157. Fortgeschrittener im Sinne illusionistischer Wirkung gegenüber den Evangelisten sind diese vier Kirchenväter. Hier greift die Mitarbeit anderer Künstler ein. Wir denken an ferraresische Maler und auch beim Hieronymus schon an Mantegna.
- Taf. 158 u. 159. Diese beiden Stücke werden von verschiedenen Kritikern dem Mantegna zugeschrieben. Das kann aber höchstens für das linke Fresko gelten, auf dem die Gestalten des Christus und Petrus mantegnesk sind; andere Figuren, wie die knieenden sind weniger gut. Keinen Anteil hat Mantegna am rechten Fresko der Dämonenbeschwörung. Für drei, hier nicht abgebildete Fresken aus der Christophorus-Legende ist Ansuino da Forlì, für eines Bono da Ferrara anzunehmen.

- Taf. 160 links. Ein Vergleich dieses Kopfes mit dem des Christophorus auf dem bezeichneten Fresko des Bono da Ferrara ebendort, dessen gleichen Glotzaugen und groben Formen läßt keinen Zweifel an der Ausführung von seiner Hand.
- Taf. 161. Bei dieser dürftigen Figur von altertümlichem Charakter kann man unmöglich an Mantegna denken. Die neuerliche Zuschreibung an Giambono trifft wenigstens den Stil und die Zeit.
- Taf. 162 rechts. Das Motiv dieses Madonnenbildes ist dem des Berliner Bildes (Tafel 130) entsprechend, die Malweise jedoch eine so andere, daß von einem gemeinsamen Autor gar nicht die Rede sein kann. Indes entfernt sie sich noch weiter von Mantegna als jene.
- Taf. 162 links. Dieser Jesusknabe erinnert nur im Motiv an Mantegna und sein Bild in London, National Gallery (Taf. 106). Er wird der Veroneser Schule angehören.
- Taf. 163. Gegenüber der feinen Zeichnung und echt mantegnesken Bildung des entsprechenden Bildes in Berlin (Taf. 71) erscheint mir die Zuschreibung dieses Bildes an Mantegna gewagt.
- Taf. 164. Dieses wie das folgende Stück habe ich in den Anhang verwiesen. Dieses Halbfigurenstück erinnert zwar sehr an Mantegna. Aber die Malweise, flüchtig und ohne jede feine Durchbildung der plastischen Formen, spricht gegen ihn, ja gegen die Paduaner Schule. Wir möchten an einen Veroneser Meister, etwa an Buonsignori, denken.
- Taf. 165. Schon früh ahmte man laut alten Berichten Bilder Mantegnas wie seine Stiche nach. Diese Madonna mit fünf Heiligen gehört zu solchen Nachahmungen. Die Zeichnung ist viel zu schlecht. Die Typen sind kalt und ausdruckslos.
- Taf. 166, 167. Zwei wohl nach Zeichnungen Mantegnas gearbeitete Grisailen.
- Taf. 168. Ein Heiliger, in Büste illusionistisch in ein Bogenfenster gesetzt. An Mantegna ist nicht zu denken. Man hat das Bild neuerdings sicher mit Unrecht dem Francesco Cossa gegeben. Vielleicht ist Marco Zoppo der Autor. Wir wissen von seinen frühen Bildern noch wenig und die Kenntnisse der paduanischen Schule sind zu gering, als daß sich der Name ganz bestimmt feststellen ließe. Jedenfalls gehört dieser Kopf einem Meister, der in Padua gelernt hat, und zwar eher bei Pizzolo als bei Mantegna. Man vergleiche die rechte Hand und die Haltung mit dem heiligen Georg (Taf. 151 links).
- Taf. 169. Auch dieses Porträt muß wie das folgende (Taf. 165 links) dem Mantegna abgesprochen werden. Es gehört schon in das Cinquecento. Von Morelli wird es wohl mit Recht dem Veronesen Buonsignori gegeben.
- Taf. 170 links. An Verona kann ich bei diesem Porträt nicht denken. Es ist venezianisch und dem Gentile Bellini oder Carpaccio zuzuweisen.
- Taf. 170 rechts. Das Gegenstück dazu, das Porträt des Herzogs von Urbino befindet sich im Pitti; das Kostüm spricht für eine spätere Zeit, frühestens 1515. Der Meister steht jedenfalls den Umbrisern nahe, wie der landschaftliche Charakter zeigt. Vielleicht sind beide Bilder von Lorenzo Costa.
- Taf. 171. Diese „Auferstehung Christi“ hat nahe Beziehungen zu Mantegna, wie besonders die Soldaten in antikem Panzer zeigen. Aber eigenhändig ist das Bild nicht. Es könnte von Francesco Mantegna, dem Sohne Andreas sein, mit dessen Bildern in London National Gallery, es gewisse Ähnlichkeit hat.
- Taf. 172—174. Diese sechs Stücke sind hier trotz ihrer Minderwertigkeit abgebildet, weil sie vielleicht entfernte Beziehungen zu Mantegnas „Trionfi di Petrarca“ haben.
- Taf. 175. Bei dieser „Grablegung“ ist nicht an Italien, geschweige denn an Mantegna zu denken. Es mag die Kopie eines Deutschen nach einem oberitalienischen Bild sein.

# Chronologisches Verzeichnis der Werke des Mantegna

## Fresken und Tafelbilder

	Seite		Seite
1448/54	Fresken der Ovetari-Kapelle in der Eremitanikirche zu Padua . . . . . 1—25	1458	Der heilige Sebastian (Wien, Staatsgalerie) . . . . . 92
	Legende des heiligen Jako- bus: Die Taufe des Her- mogenes . . . . . 2, 9, 10	1459/60	Bildnis des Kardinals Lodo- vico Mezzarota (Berlin, Kaiser- Friedrich-Museum) . . . . . 96
	Die Verurteilung des hei- ligen Jakobus zum Tode 3, 11, 12	um 1460	Porträte eines Mannes (Florenz, Uffizien) . . . . . 98
	Der Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte 4, 13, 14, 15	um 1460	Madonna mit dem Kinde (Ber- gamo, Museo, Aecad. Carrara) 99
	Die Hinrichtung des hei- ligen Jakobus 5, 16, 17, 18, 19	1461	Bildnis des jungen Kardinals Francesco Gonzaga (Neapel, Museo nazionale) . . . . . 97
	Das Martyrium des heiligen Christoph . . . . . 6, 20, 21	um 1462	Der heilige Georg (Venedig, Akademie) . . . . . 93, 94
	Die Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph 7, 22, 23, 24, 25	um 1462	Der Tod Mariä (Madrid, Prado-Museum) . . . . . 95
	Die Himmelfahrt Mariä . . . . . 8	um 1462	Madonna mit dem Kinde (Mailand, Museo Poldi-Pezzoli) 100
1452	Die Heiligen Antonius und Bernardinus, einen Kranz mit dem Christuszeichen haltend (Padua, S. Antonio) . . . . . 73	1463/64	Triptychon: Himmelfahrt Christi, Anbetung der Könige, Beschneidung Christi (Flo- renz, Uffizien) . . . . . 101—106
1453/54	Die Darbringung Christi im Tempel (Berlin, Kaiser-Fried- rich-Museum) . . . . . 74	nach 1464	Der Ölberg (London, Na- tionalgalerie) . . . . . 107, 108
1453/54	Der Lukas-Altar (Mailand, Brera) . . . . . 75, 76	um 1466	Madonna mit dem Kinde (Florenz, Uffizien) . . . . . 109
1454	Die heilige Eufemia (Neapel, Museo nazionale) . . . . . 77, 78	1468/74	Fresken der Camera degli Sposi im Castello di Corte zu Man- tua . . . . . 27—51
1454	Madonna mit dem Kinde (Berlin, James Simon) . . . . . 80		Markgraf Lodovico Gon- zaga mit seiner Familie 28—37
1455	Der heilige Sebastian (Aigue- perse, Notre Dame) . . . . . 79		Die Begegnung des Mark- grafen Lodovico mit dem Kardinal Francesco Gon- zaga . . . . . 38—42
um 1455	Anbetung der Hirten (Down- ton Castle, Rouse Boughton Knight) . . . . . 91		Der Jagdzug des Lodovico Gonzaga . . . . . 43
1456/59	Altar (Verona, S. Zeno. Paris, Louvre. Tours, Museum) . . . . . 81—90		Putten mit der Widmungs- tafel . . . . . 44



	Seite		Seite
	Deckengemälde . . . . .	um 1498 99	Die Heilige Familie (Dresden, Gemäldegalerie) . . . . .
	Octavianus Augustus . . . . .		116, 117
	Tiberius Caesar . . . . .	um 1500	Der tote Christus von zwei Engeln betrauert (Kopenhagen, Museum) . . . . .
	Kaiser Otho . . . . .		119
	Julius Cäsar . . . . .	1500 04	Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Johannes der Täufer und Magdalena (London, Nationalgalerie) . . . . .
	Kaiser Gaius (Caligula) . . . . .		118
	Kaiser Galba . . . . .	um 1500	Judith (London, Sammlung Pembroke) . . . . .
	Lunette mit Devise der Gonzaga . . . . .		128
	Lunette und Stichkappe (Orpheus in der Unterwelt) . . . . .	um 1501	Die Klage um den Leichnam Christi (Mailand, Brera) . . . . .
vor 1485	Madonna mit dem Kinde, von Cherubim umgeben (Mailand, Brera) . . . . .		120—122
1484 88	Der Triumph Cäsars (Hampton Court) . . . . .	um 1503	Der Triumph Scipios (London, Nationalgalerie) . . . . .
	52—60		124—126
1488 90	Fresken im Palazzo Venezia, Rom . . . . .	1505/06	Der heilige Sebastian (London, Baron Giorgio Franchetti) . . . . .
	61		127
um 1490	Das Christkind als Weltherrscher mit dem Johannesknaben, Joseph und Maria (London, Nationalgalerie) . . . . .	nach 1505	Die Anbetung der Könige ([früher] London, Lady Ashburton) . . . . .
	111		129
um 1495	Sibylle und Prophet (London, Duke of Buccleuch) . . . . .	1506	Der Triumph des Comus und Merkur (Paris, Louvre) . . . . .
	123		67
1495 96	Die Madonna della Vittoria (Paris, Louvre) . . . . .	1505 06	Fresken in der Grabkapelle Mantegnas in S. Andrea in Mantua . . . . .
	112, 113		X, 68—72
1497	Der Parnaß (Paris, Louvre) . . . . .		Die Heilige Familie . . . . .
	62—65		68, 69
1497	Madonna mit Kind in Wolken und vier Heilige (Mailand, Trivulzio) . . . . .		Die Taufe Christi . . . . .
	XXXVIII, 114, 115		70
nach 1497	Der Sieg der Tugend über die Laster (Paris, Louvre) . . . . .		Der Evangelist Matthäus . . . . .
	66		71
			Johannes der Evangelist . . . . .
			71
			Der Evangelist Lukas . . . . .
			72
			Der Evangelist Markus . . . . .
			72

#### Werkstattbilder, deren Datierung unbestimmt

Judith (Dublin, Nationalgalerie) . . . . .	132	Dido (London, John Edward Taylor) . . . . .	135
Sommer (London, Nationalgalerie) . . . . .	133	Judith (London, John Edward Taylor) . . . . .	135
Herbst (London, Nationalgalerie) . . . . .	133	Das Urteil Salomos (Paris, Louvre) . . . . .	166
Simson und Delila (London, Nationalgalerie) . . . . .	134	Mucius Scaevola (München, Graphische Sammlung) . . . . .	167

#### Radierungen, deren Datierung unbestimmt

Madonna mit dem Kinde, B. 8 . . . . .	136	Das Bacchanal mit Silen, B. 20 . . . . .	142, 143
Das Bacchanal bei der Kufe, B. 19 . . . . .	137, 138	Der auferstandene Christus zwischen Andreas und Longinus, B. 6 . . . . .	144
Der Kampf der Tritonen, B. 17 . . . . .	139	Die Grablegung Christi, B. 3 . . . . .	145, 146
Der Kampf mit den Seezentauren, B. 18 . . . . .	140, 141		

#### Radierungen aus der Werkstatt Mantegnas, deren Datierung unbestimmt

Die Geißelung Christi, B. 1 . . . . .	147	Die Grablegung Christi, B. 2 . . . . .	150
Christus in der Vorhölle, B. 5 . . . . .	148	Die Anbetung der heiligen drei Könige, nach Mantegna (Tafel 103), B. 9 . . . . .	151
Die Kreuzabnahme, B. 4 . . . . .	149		

Zweifelhafte und fälschlich zugeschriebene Gemälde, deren Datierung  
unbestimmt

	Seite		Seite
Madonna mit dem Kinde (Berlin, Kaiser- Friedrich-Museum) . . . . .	130	Die Beschwörung der Dämonen durch den heiligen Jakobus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	159
Madonna mit dem Kinde und Heiligen (Hamburg, Galerie Weber) . . . . .	131	Kolossalkopi (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	160
Der Evangelist Matthäus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	152	Christus als Schmerzensmann im Sarko- phag (Padua, Museo civico) . . . . .	161
Der Evangelist Markus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	152	Das Jesuskind (Richmond, Sammlung Cook) . . . . .	162
Der Evangelist Johannes (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	153	Madonna mit dem Kinde (früher London, Charles Butler) . . . . .	162
Der Evangelist Lukas (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	153	Die Darbringung Christi im Tempel (Venedig, Sammlung Stampalia) . . . . .	163
Gott-Vater (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	154	Madonna mit dem Kinde und zwei Hei- ligen (Verona, Museo civico) . . . . .	164
Der heilige Petrus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	154	Madonna mit dem Kinde und Heiligen (Turin, Pinakothek) . . . . .	165
Der heilige Christoph (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	155	Heiliger (Frankfurt, Städelsches Institut) . . . . .	168
Der heilige Paulus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	155	Bildnis eines Mitgliedes der Familie Gon- zaga (früher Rom, Galerie Sciarra) . . . . .	169
Der heilige Augustinus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	156	Bildnis des Gianfrancesco Gonzaga (Ber- gamo, Galerie Lochis) . . . . .	170
Der heilige Hieronymus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	156	Bildnis der Elisabetha Gonzaga, Her- zogin von Urbino (Florenz, Uffizien) . . . . .	170
Der heilige Gregorius (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	157	Christus der Auferstandene (Bergamo, Accademia Carrara) . . . . .	171
Der heilige Ambrosius (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	157	I trionfi di Petrarca (München, Alte Pina- kothek) . . . . .	172—174
Die Berufung der Söhne Zebedäi, Jakobus und Andreas (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	158	Die Grablegung Christi (Bukarest, König von Rumänien) . . . . .	175

# Aufbewahrungsorte und Besitzer der Werke des Mantegna

(einschließlich der ihm bisher mit Unrecht zugeschriebenen)

	Seite		Seite
<b>Aigueperse</b>		Triptychon: Himmelfahrt Christi, An-	
Notre Dame		betung der Könige, Beschneidung	
Der heilige Sebastian . . . . .	79	Christi . . . . .	101—106
<b>Bergamo</b>		Madonna mit dem Kinde . . . . .	109
Accademia Carrara		Bildnis der Elisabetha Gonzaga, Her-	
Madonna mit dem Kinde . . . . .	99	zogin von Urbino . . . . .	170
Christus der Auferstandene . . . . .	171	<b>Frankfurt</b>	
Galerie Lochis		Städelsches Institut	
Bildnis des Gianfrancesco Gonzaga . .	170	Heiliger . . . . .	168
<b>Berlin</b>		<b>Hamburg</b>	
Kaiser-Friedrich-Museum		(früher) Galerie Weber	
Die Darbringung Christi im Tempel . .	74	Madonna mit dem Kinde und Heiligen . .	131
Bildnis des Kardinals Lodovico Mez-		<b>Hampton Court</b>	
zarota . . . . .	96	Der Triumph Cäsars . . . . .	52—60
Madonna mit dem Kinde . . . . .	130	<b>Kopenhagen</b>	
James Simon		Museum	
Madonna mit dem Kinde . . . . .	80	Der tote Christus von zwei Engeln	
<b>Bukarest</b>		betrauert . . . . .	119
König von Rumänien		<b>London</b>	
Die Grablegung Christi . . . . .	175	(früher) Lady Ashburton	
<b>Downton Castle</b>		Die Anbetung der Könige . . . . .	129
Rouse Boughthon Knight		Duke of Buccleuch	
Anbetung der Hirten . . . . .	91	Sibylle und Prophet . . . . .	123
<b>Dresden</b>		(früher) Charles Butler	
Gemäldegalerie		Madonna mit dem Kinde . . . . .	162
Die heilige Familie . . . . .	116, 117	<b>Nationalgalerie</b>	
<b>Dublin</b>		Der Olberg . . . . .	107, 108
National Gallery		Das Christkind als Weltherrscher mit	
Judith . . . . .	132	dem Johannesknaben, Joseph und	
<b>Florenz</b>		Maria . . . . .	111
Uffizien		Madonna mit dem Kinde und den	
Bildnis eines Mannes . . . . .	98	Heiligen Johannes der Täufer und	
		Magdalena . . . . .	118

	Seite		Seite
Der Triumph Scipios . . . . .	124—126	Kaiser Galba . . . . .	50
Sommer . . . . .	133	Lunette mit Devise der Gonzaga . . . . .	51
Herbst . . . . .	133	Lunette und Stiehkappe (Orpheus in der Unterwelt) . . . . .	51
Sinson und Delila . . . . .	134		
<b>Sammlung Pembroke</b>		<b>München</b>	
Judith . . . . .	128	Graphische Sammlung	
John Edward Taylo . . . . .		Mucius Scaevola . . . . .	167
Dido . . . . .	135	Alte Pinakothek	
Judith . . . . .	135	l trionfi di Petrarca . . . . .	172 174
<b>Madrid</b>		<b>Neapel</b>	
Prado-Museum		Museo nazionale	
Der Tod Maria . . . . .	95	Die heilige Eufemia . . . . .	77, 78
<b>Mailand</b>		Bildnis des jungen Kardinals Fran- cesco Gonzaga . . . . .	97
Brera		<b>Padua</b>	
Der Lukas-Altar . . . . .	75, 76	S. Antonio	
Madonna mit dem Kinde, von Cheru- bim umgeben . . . . .	110	Die Heiligen Antonius und Bernar- dinus, einen Kranz mit dem Christuszeichen haltend . . . . .	73
Die Klage um den Leichnam Christi 120—122		<b>Eremitanikirche</b>	
Museo Poldi-Pezzoli		Fresken der Ovetari-Kapelle . . . . .	1—25
Madonna mit dem Kinde . . . . .	100	Legende des heiligen Jakobus: Die Taufe des Hermogenes . . . . .	2, 9, 10
Principe Trivulzio		Die Verurteilung des heiligen Jakobus zum Tode . . . . .	3, 11, 12
Madonna mit dem Kinde in Wolken und vier Heilige . . XXXVIII, 114, 115		Der Gang des heiligen Jakobus zur Richtstätte . . . . .	4, 13, 14, 15
<b>Mantua</b>		Die Hinrichtung des heiligen Ja- kobus . . . . .	5, 16, 17, 19
S. Andrea		Das Martyrium des heiligen Chri- stoph . . . . .	6, 20, 21
Fresken in der Grabkapelle Man- tegnas . . . . .	X, 68—69	Die Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph . . . . .	7, 22, 23, 24, 25
Die heilige Familie . . . . .	68, 69	Die Himmelfahrt Maria . . . . .	8
Die Taufe Christi . . . . .	70	Der Evangelist Matthäus . . . . .	152
Der Evangelist Matthäus . . . . .	71	Der Evangelist Markus . . . . .	152
Johannes der Evangelist . . . . .	71	Der Evangelist Johannes . . . . .	153
Der Evangelist Lukas . . . . .	72	Der Evangelist Lukas . . . . .	153
Der Evangelist Markus . . . . .	72	Gott-Vater . . . . .	154
<b>Castello di Corte</b>		Der heilige Petrus . . . . .	154
Fresken der Camera degli Sposi . . . . .	27—51	Der heilige Christoph . . . . .	155
Markgraf Lodovico Gonzaga mit seiner Familie . . . . .	28—37	Der heilige Paulus . . . . .	155
Die Begegnung des Markgrafen Lodovico mit dem Kardinal Francesco Gonzaga . . . . .	38—42	Der heilige Augustinus . . . . .	156
Der Jagdzug des Lodovico Gon- zaga . . . . .	43	Der heilige Hieronymus . . . . .	156
Putten mit der Widmungstafel . . . . .	44	Der heilige Gregorius . . . . .	157
Deckengemälde . . . . .	45—47	Der heilige Ambrosius . . . . .	157
Octavianus Augustus . . . . .	48	Die Berufung der Söhne Zebedai, Jakobus und Andreas . . . . .	158
Tiberius Cäsar . . . . .	48	Die Beschwörung der Dämonen durch den heiligen Jakobus . . . . .	159
Julius Cäsar . . . . .	49	Kolossal Kopf . . . . .	160
Kaiser Otho . . . . .	47		
Kaiser Gaius (Caligula) . . . . .	50		

	Seite
<b>Museo civico</b>	
Christus als Schmerzensmann im Sarkophag . . . . .	161
<b>Pinakothek</b>	
Ein Kriegermann . . . . .	26
Martyrium des hl. Sebastian (Kopie) . . . . .	26
<b>Paris</b>	
Louvre	
Der Parnaß . . . . .	62—65
Der Sieg der Tugend über die Laster . . . . .	66
Der Triumph des Comus und Merkur . . . . .	67
Die Kreuzigung. Predellenstück vom Zeno-Altar, Verona . . . . .	85—88
Madonna della Vittoria . . . . .	112, 113
Das Urteil Salomos . . . . .	166
<b>Richmond</b>	
Sammlung Cook	
Das Jesuskind . . . . .	162
<b>Rom</b>	
Palazzo Venezia	
Große architektonische Wanddekoration . . . . .	61
(früher) Galerie Sciarra	
Bildnis eines Mitgliedes der Familie Gonzaga . . . . .	169

	Seite
<b>Tours</b>	
Museum	
Der Ölberg. Predellenstück vom Zeno-Altar, Verona . . . . .	89
Die Auferstehung Christi. Predellenstück vom Zeno-Altar, Verona . . . . .	90
<b>Turin</b>	
Pinakothek	
Madonna mit dem Kinde und Heiligen . . . . .	165
<b>Venedig</b>	
Akademie	
Der heilige Georg . . . . .	93, 94
Baron Giorgio Franchetti	
Der heilige Sebastian . . . . .	127
Sammlung Stampalia	
Die Darbringung Christi im Tempel . . . . .	163
<b>Verona</b>	
Museo civico	
Madonna mit dem Kinde und zwei Heiligen. . . . .	164
S. Zeno	
Altar . . . . .	81—84
<b>Wien</b>	
Staatsgalerie	
Der heilige Sebastian . . . . .	92

# Systematisches Verzeichnis der Werke des Mantegna

(einschließlich der ihm bisher zu Unrecht zugeschriebenen)

I. Bilder religiösen Inhalts: 1. Altes Testament, 2. Neues Testament, 3. Madonnen und heilige Familien, 4. Heilige — II. Mythologische Bilder — III. Allegorische Darstellungen — IV. Aus Sage und Geschichte — V. Bildnisse und Bildnisgruppen — VI. Verschiedenes

	Seite		Seite
<b>I. Bilder religiösen Inhalts</b>		<b>Die Kreuzabnahme, Radierung. B. 4 . . .</b>	<b>149</b>
<b>1. Altes Testament</b>		<b>Die Klage um den Leichnam Christi</b>	
Gott-Vater (Padua, Eremitanikirche) . . .	154	(Mailand, Brera) . . . . .	120—122
Das Urteil Salomos (Paris, Louvre) . . .	166	<b>Die Grablegung Christi, Radierung, B. 2</b>	<b>150</b>
Judith (London, Sammlung Pembroke) . .	128	<b>Die Grablegung Christi, Radierung. B. 3</b>	
Judith (Dublin, Nationalgalerie) . . . .	132		145, 146
Judith (London, John Edward Taylor) . .	135	<b>Die Grablegung Christi (Bukarest, König</b>	
Simson und Delila (London, National-		von Rumänien) . . . . .	175
galerie) . . . . .	134	<b>Der tote Christus von zwei Engeln be-</b>	
<b>2. Neues Testament</b>		trantert (Kopenhagen, Museum) . . .	119
Das Jesuskind (Richmond, Sammlung		<b>Christus in der Vorhölle, Radierung. B. 5</b>	<b>148</b>
Cook) . . . . .	162	<b>Der auferstandene Christus zwischen</b>	
Altarwerk mit Darstellungen aus dem		Andreas und Longinus, Radierung.	
Neuen Testament (Verona, S. Zeno.		B. 6 . . . . .	144
Paris, Louvre. Tours, Museum) . . .	81—90	<b>Christus der Auferstandene (Bergamo,</b>	
Triptychon: Himmelfahrt Christi, An-		Accademia Carrara) . . . . .	171
betung der Könige, Beschneidung			
Christi (Florenz, Uffizien) . . . . .	101—106	<b>3. Madonnen und heilige Familien</b>	
Anbetung der Hirten (Downton Castle,		<b>Madonna mit dem Kinde (Berlin, James</b>	
Rouse Boughton Knight) . . . . .	91	Simon) . . . . .	80
Die Anbetung der Könige ([früher] Lon-		<b>Madonna mit dem Kinde (Mailand, Museo</b>	
don, Lady Ashburlon) . . . . .	129	Poldi-Pezzoli) . . . . .	100
Die Anbetung der heiligen drei Könige,		<b>Madonna mit dem Kinde (Bergamo, Museo</b>	
Radierung nach Mantegna (Tafel 103),		Accademia Carrara) . . . . .	99
B. 9 . . . . .	151	<b>Madonna mit dem Kinde (Florenz, Uffizien)</b>	<b>109</b>
Die Darbringung Christi im Tempel (Ber-		<b>Madonna mit dem Kinde von Cherubim</b>	
lin, Kaiser-Friedrich-Museum) . . . .	74	umgeben (Mailand, Brera) . . . . .	110
Die Darbringung Christi im Tempel		<b>Die Madonna della Vittoria (Paris, Louvre)</b>	
(Venedig, Sammlung Stampalia) . . .	163		112, 113
Die Taufe Christi (Mantua, S. Andrea) . .	70	<b>Madonna mit dem Kinde (Berlin, Kaiser-</b>	
Der Ölberg (London, Nationalgalerie) . .	107, 108	Friedrich-Museum) . . . . .	130
Die Geißelung Christi, Radierung. B. 1 . .	147	<b>Madonna mit dem Kinde (früher London,</b>	
Christus als Schmerzensmann im Sarko-		Charles Butler) . . . . .	162
phag (Padua, Museo civico) . . . . .	161	<b>Madonna mit dem Kinde und zwei</b>	
		Heiligen (Verona, Museo civico) . . .	164

	Seite
Madonna mit dem Kinde und Heiligen (Turin, Pinakothek) . . . . .	165
Madonna mit dem Kinde und Heiligen (früher Hamburg, Galerie Weber) . .	131
Madonna mit dem Kinde, Radierung, B. 8	136
Madonna mit dem Kinde in Wolken und vier Heilige (Mailand, Principe Tri- vulzio) . . . . .	114, 115
Madonna mit dem Kinde und den Heiligen Johannes der Täufer und Magdalena (London, Nationalgalerie) . . . . .	118
Die heilige Familie (Dresden, Gemälde- galerie) . . . . .	116, 117
Die heilige Familie (Mantua, S. Andrea)	68, 69
Das Christkind als Weltherrscher mit dem Johannesknaben, Joseph und Maria (London, Nationalgalerie) . . . . .	111
Der Tod Mariä (Madrid, Prado-Museum)	95
Die Himmelfahrt Mariä (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	8
4. Heilige	
Der heilige Ambrosius (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	157
Die Heiligen Antonius und Bernardinus, einen Kranz mit dem Christuszeichen haltend (Padua, S. Antonio) . . . .	73
Der heilige Augustinus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	156
Der heilige Christoph (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	155
Das Martyrium des heiligen Christoph (Padua, Eremitanikirche) . . . .	6, 20, 21
Die Fortschaffung der Leiche des heiligen Christoph (Padua, Eremitanikirche) 7, 22, 23, 24, 25	
Die heilige Eufemia (Neapel, Museo nazionale) . . . . .	77, 78
Der heilige Georg (Venedig, Akademie) 93, 94	
Der heilige Gregorius (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	157
Der heilige Hieronymus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	156
Die Beschwörung der Dämonen durch den heiligen Jakobus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	159
Die Berufung der Söhne Zebedai, Jakobus und Andreas (Padua, Eremitanikirche)	158
Legende des heiligen Jakobus: Die Taufe des Hermogenes (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	2, 9, 10

	Seite
Die Verurteilung des heiligen Jakobus zum Tode (Padua, Eremitanikirche)	3, 11, 12
Der Gang des heiligen Jakobus zur Richt- stätte (Padua, Eremitanikirche)	4, 13, 14, 15
Die Hinrichtung des heiligen Jakobus (Padua, Eremitanikirche)	5, 16, 17, 18, 19
Der Evangelist Johannes (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	153
Johannes der Evangelist (Mantua, S. Andrea) . . . . .	71
Der Lukas-Altar (Mailand, Brera) . .	75, 76
Der Evangelist Lukas (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	153
Der Evangelist Lukas (Mantua, S. Andrea)	72
Der Evangelist Markus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	152
Der Evangelist Markus (Mantua, S. Andrea)	72
Martyrium des heiligen Sebastian [Kopie], (Padua, Pinakothek) . . . . .	26
Der Evangelist Matthäus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	152
Der heilige Paulus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	155
Der heilige Petrus (Padua, Eremitanikirche) . . . . .	154
Der Evangelist Matthäus (Mantua, S. Andrea) . . . . .	71
Der heilige Sebastian (Aigueperse, Notre Dame) . . . . .	79
Der heilige Sebastian (Wien, Staatsgalerie)	92
Der heilige Sebastian (Venedig, Baron Giorgio Franchetti) . . . . .	127
Heiliger (Frankfurt, Städelsches Institut)	168

## II. Mythologische Bilder

Der Parnaß (Paris, Louvre) . . . . .	62—65
Orpheus in der Unterwelt (Mantua, Castello di Corte) . . . . .	51
Der Triumph des Comus und Merkur (Paris, Louvre) . . . . .	67
Dido (London, John Edward Taylor) . .	135
Der Kampf der Tritonen, Radierung, B. 17	139
Das Bacchanal bei der Kufe, Radierung, B. 19 . . . . .	137, 138
Der Kampf mit den Seezentauren, Ra- dierung, B. 18 . . . . .	140, 141
Das Bacchanal mit Silen, Radierung, B. 20 142, 143	

## III. Allegorische Darstellungen

Der Sieg der Tugend über die Laster (Paris, Louvre) . . . . .	66
--	----



	Seite
Sommer (London, Nationalgalerie) . . .	133
Herbst (London, Nationalgalerie) . . .	133
1 trionfi di Petrarca (München, Alte Pinakothek). . . . .	172—174

#### IV. Aus Sage und Geschichte

Mucius Scaevola (München, Graphische Sammlung) . . . . .	167
Der Triumph Scipios (London, National- galerie) . . . . .	124—126
Julius Cäsar (Mantua, Castello di Corte) .	49
Der Triumph Cäsars (Hampton Court) .	52—60
Octavianus Augustus (Mantua, Castello di Corte) . . . . .	48
Tiberius Cäsar (Mantua, Castello di Corte) .	48
Kaiser Otho (Mantua, Castello di Corte) .	49
Kaiser Galba (Mantua, Castello di Corte) .	50
Kaiser Gaius Caligula (Mantua, Castello di Corte) . . . . .	50

#### V. Bildnisse und Bildnisgruppen

Bildnis der Elisabetha Gonzaga, Herzogin von Urbino (Florenz, Uffizien) . . .	170
Bildnis des jungen Kardinals Francesco Gonzaga (Neapel, Museo nazionale) .	97
Bildnis des Gianfrancesco Gonzaga (Ber- gamo, Galerie Lochis) . . . . .	170

Markgraf Lodovico Gonzaga mit seiner Familie (Mantua, Castello di Corte) .	28—37
Die Begegnung des Markgrafen Lodovico mit dem Kardinal Francesco Gonzaga (Mantua, Castello di Corte) . . .	38—42
Der Jagdzug des Lodovico Gonzaga (Mantua, Castello di Corte) . . .	43
Bildnis eines Mitgliedes der Familie Gon- zaga (früher Rom, Galerie Sciarra) .	169
Bildnis des Kardinals Lodovico Mezzarota (Berlin, Kaiser-Friedrich-Museum) .	96

#### VI. Verschiedenes

Sybille und Prophet (London, Duke of Buccleuch) . . . . .	123
Lunette mit Devise der Gonzaga (Mantua, Castello di Corte) . . . . .	51
Deckengemälde (Mantua, Castello di Corte) . . . . .	45—47
Putten mit Widmungstafel (Mantua, Castello di Corte) . . . . .	44
Ein Kriegermann (Padua, Pinakothek) . .	26
Kolossalkopf (Padua, Eremitanikirche) .	160
Große architektonische Wanddekoration (Rom, Palazzo Venezia) . . . . .	61
Porträt eines Mannes (Florenz, Uffizien) .	98







ND Knapp, Fritz  
623 Andrea Mantegna. 2. verm.  
M3K7 Aufl.  
1920  
~~File~~  
~~Art~~

PLEASE DO NOT REMOVE  
SLIPS FROM THIS POCKET

---

---

UNIVERSITY OF TORONTO  
LIBRARY

